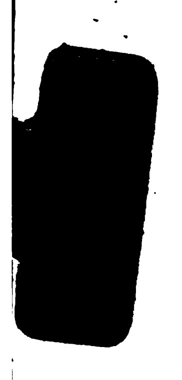
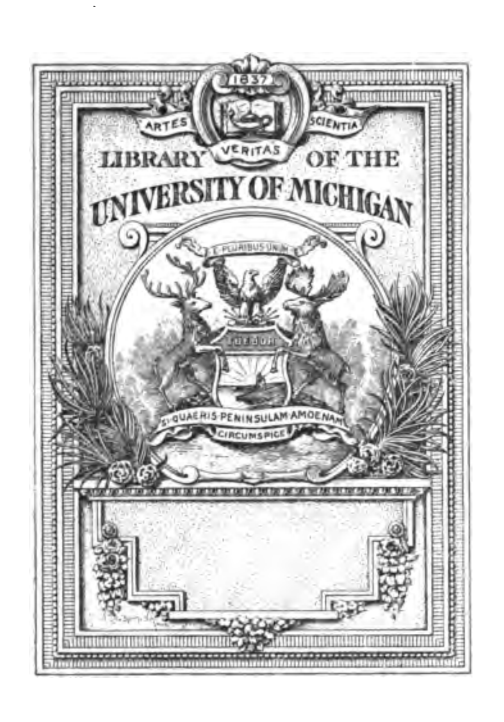



A 3 9015 00393 720 1
University of Michigan – BUHR

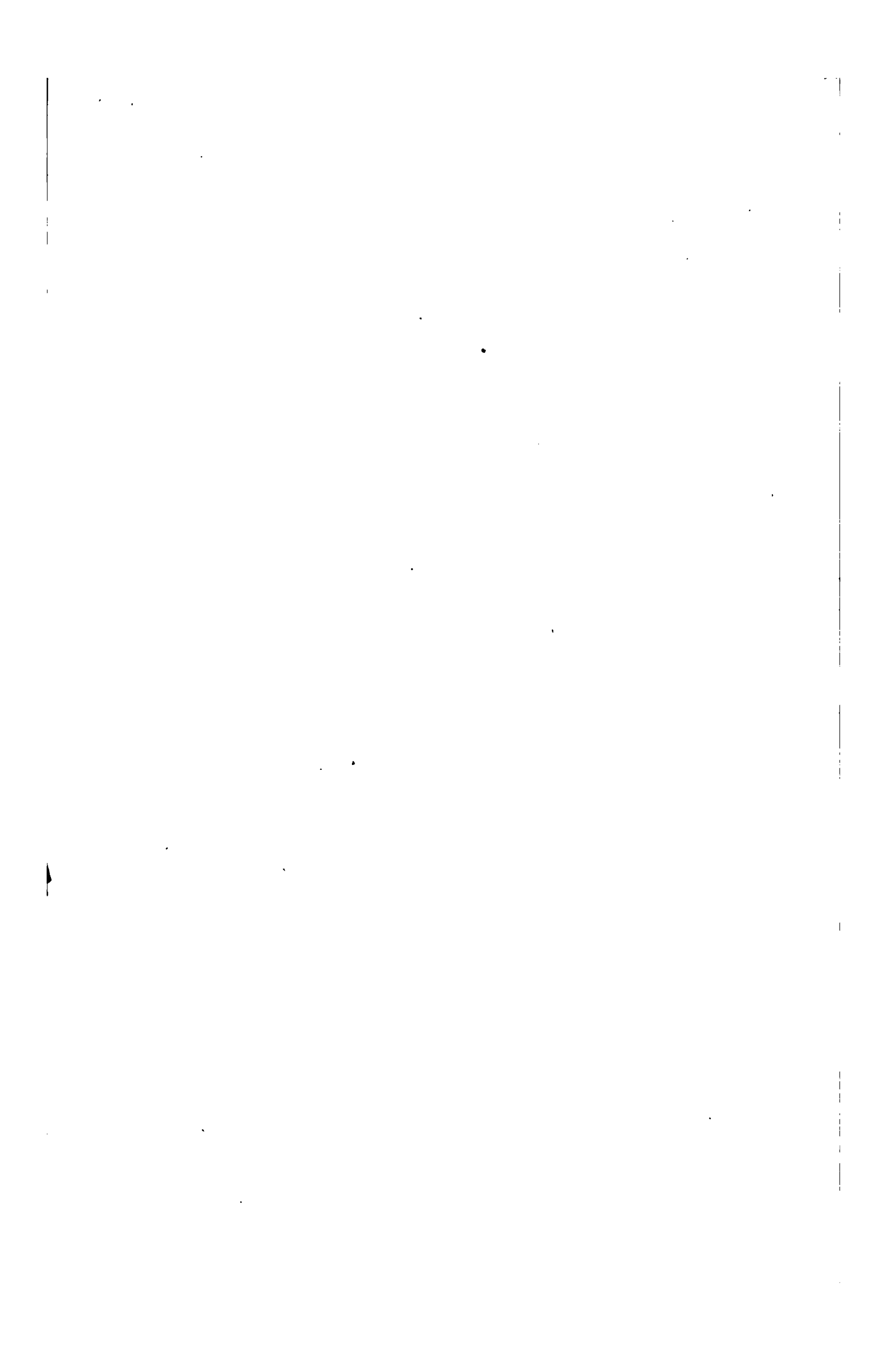




1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



C. Pieper,
cand. phil



Dr. J. Methner,

Poesie und Prosa.

Poesie und Prosa,

ihre Arten und Formen.

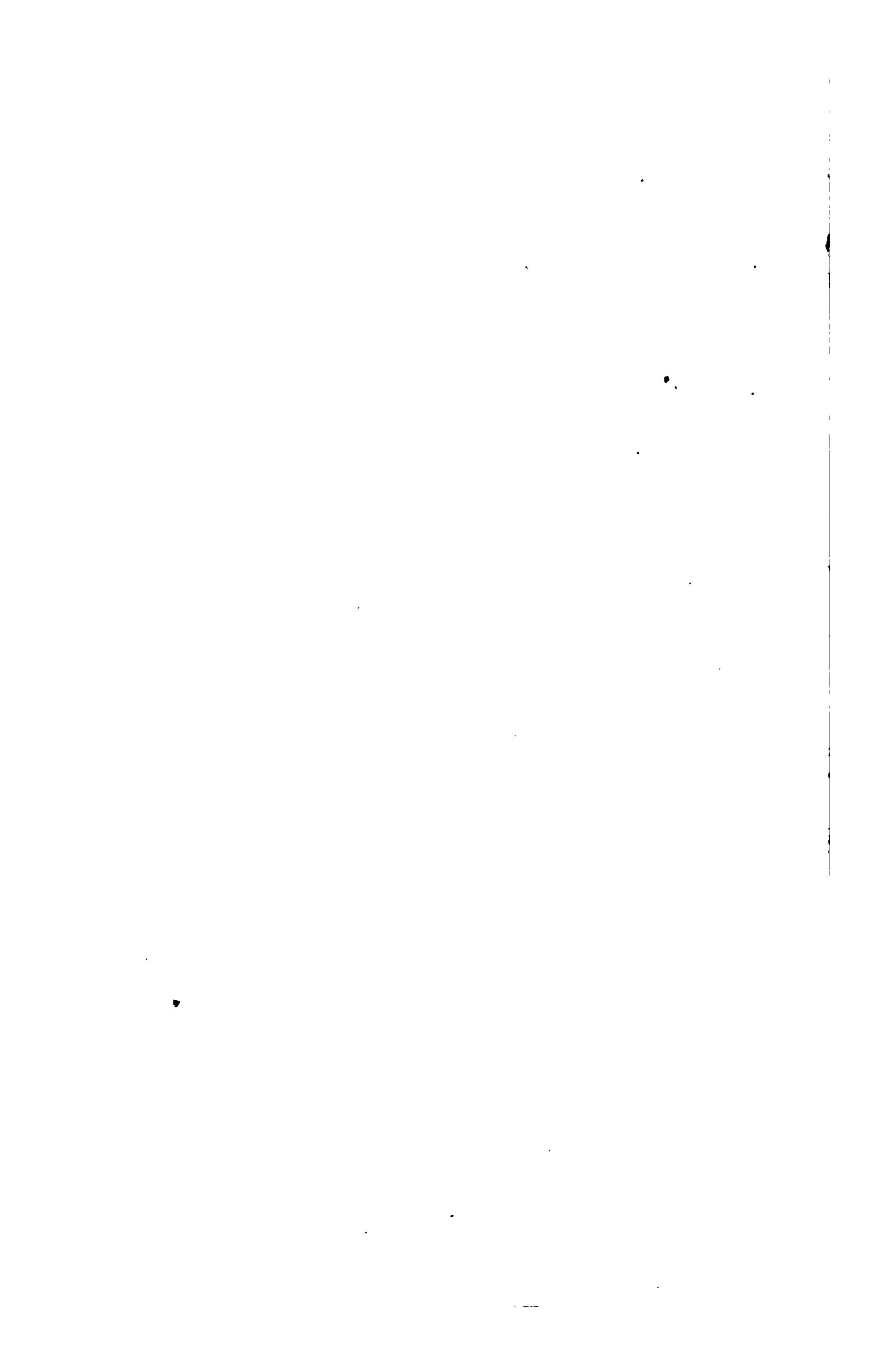
Von

Dr. J. Methner.

Halle a. S.,

Verlag der Buchhandlung des Waisenhauses.

1889.



Dem

Königlichen Gymnasium in Gnesen

zum

fünfundzwanzigsten Jahrestage seiner Eröffnung,

dem 15. Oktober 1888,

als Festgabe dargebracht

von dem Verfasser,

dem Leiter der Anstalt seit ihrer Begründung.

Vorwort.

„Eulen nach Athen tragen" wird es ja wohl heißen, wenn jetzt noch jemand „über Poesie und Prosa, ihre Arten und Formen" ein Werkchen in die Welt sendet. Ist doch über diesen Gegenstand eine solche Fülle von Büchern erschienen, die ihn von allen Seiten, gelehrt und geistreich, erschöpfend und anregend, behandeln, daß ein gewisser Mut dazu gehört, diese Fülle noch vermehren zu wollen. Wenn nun der Verfasser nachstehender Schrift zu diesem Mute sich aufgeschwungen hat, so geschah dies aus zwei Gründen. Dieselbe ist die überarbeitete und vervollständigte Zusammenstellung von vier Abhandlungen, welche den Jahresberichten des hiesigen Gymnasiums für 1883, 1884, 1886, 1887 beigegeben waren; diese Abhandlungen haben nun von recht vielen Seiten dem Verfasser freundlich aufmunternde Anerkennung eingebracht, zum großen Teil geradezu mit der Aufforderung, das in jene vier Teile Zerstreute durch Zusammenfassung in ein Buch allgemeiner zugänglich zu machen und der Vergessenheit zu entreißen, welcher solche Schulabhandlungen bald anheimfallen. Es haben ferner jene Stimmen — und das

ist der zweite Beweggrund zur Herausgabe des Schriftchens gewesen — hervorgehoben, daß die Art der Behandlung und Darstellung (wenn ja auch der Inhalt begreiflicherweise nichts besonders Neues zu bringen im stande ist) auf Beachtung und Teilnahme in weiteren Kreisen rechnen könne. Und in der That ist das hier Gebrachte nicht ein aus zehn Büchern zusammengestelltes elftes, sondern es ist aus des Verfassers eigenster, durch mehr als ein Menschenalter hindurch fortgesetzter, liebevoller und umfassender Beschäftigung mit der Sache gewonnenen Erfahrung, aus den Quellen selbst, nicht aus Werken über sie, durch Lesen, Nachdenken, Lehren hervorgegangen. Es will ferner nicht eine „Poetik und Rhetorik“ sein, auch nicht den Stoff vollständig erschöpfen — es will vielmehr nur solchen, welche für Dinge dieser Art überhaupt Teilnahme hegen, Auffrischung, Anregung bieten, den Gegenstand aus seinem Wesen und den besten Beispielen unbefangen zu erklären suchen und dies in einer einfachen, möglichst rein deutschen, verständlichen Sprache thun. Es soll besonders in Bezug auf die Dichtkunst gleichsam eine Musterung abgehalten werden — zunächst zwar vom Standpunkte der Schule aus, aber doch stets mit Rücksicht auf die Zwecke der, zumeist ja durch diese begründeten, allgemeinen Bildung — über das überlieferte, allgemeiner bekannte und kennenswerte Gute zur Kräftigung und Vertiefung der Teilnahme dafür, der Wertschätzung desselben; es soll ein Versuch sein, mit dazu beizutragen, daß auch in Bezug auf die Dichterwerke der Vorzeit der Mah-

nung ihr Recht werde: Was du ererbt von deinen Vätern hast, Erwirb es, um es zu besitzen! Vielleicht ist es auch nicht unzweckmäßig, das mustergültige Frühere in seinen Vorzügen, wie in seinen Schwächen, in seinen Hauptgrundzügen festzustellen — jetzt, wo ja in der deutschen Dichtung wieder eine große Gärung sich bemerkbar macht, wo sehr verschiedenartige Bestrebungen sich zur Geltung zu bringen suchen, zum Teil mit krampfhaft ungebärdigem Ungestüm. Möglich, ja sicher ist es wohl, daß aus dieser neuen Art von „Sturm und Drang“ eine neue, von der früheren ganz wesentlich verschiedene Blüte deutscher Dichtung mit der Zeit sich herausarbeitet, aber diese Dichtung wird, wenn auch mit ganz anderem Ideengehalte durchtränkt, doch eben, weil und soweit sie Dichtkunst ist, den ewigen Gesetzen dieser Kunst sich fügen müssen, und wir brauchen nicht zu fürchten, daß jemals eine Zeit kommt, die allgemein etwa Grabbes Gothland höher stellt als Goethes Iphigenie, eine Zeit, die nichts mehr lernen will und kann von Lessings Wahrheit und Klarheit, von Goethes Lebensweisheit und Anmut, von Schillers sittlicher Erhabenheit und Tiefe, eine Zeit, die vergißt, daß aller Kunst Hauptgesetz das Schöne ist! — Der von der Prosa handelnde Abschnitt soll gleichfalls nicht eine Anleitung zum Schreiben, eine Stilistik oder Rhetorik geben, sondern es soll auch hier die Sache in einfacher, leicht verständlicher, von keiner Schulmeinung beeinflußter, sondern nur aus der Erfahrung des Lesens und Schreibens, des Lehrens und Redens schöpfender

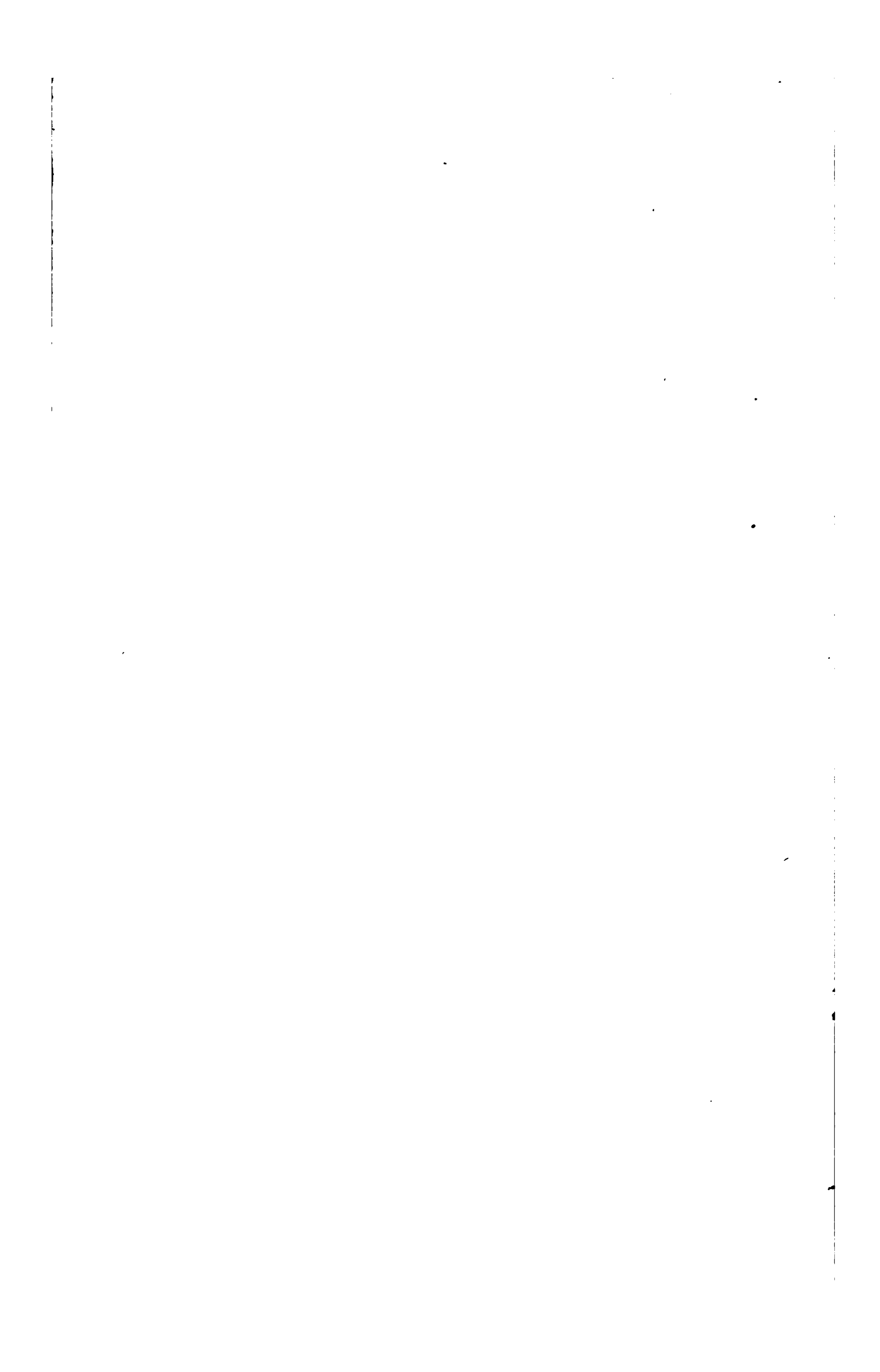
Darstellung besprochen werden und zwar, da die Prosa im weitesten Umfange den Zwecken des gewöhnlichen Lebens dient und diese vor allem im Auge zu behalten sind, weniger mit Rücksicht auf Vergangenes — durch Vorführung und Besprechung von Mustern — als vielmehr so, daß nach Feststellung des Wesens der Prosa und ihrer Arten dasjenige gebracht wird, was nicht bloß bei Beurteilung fremder Prosaleistungen einen Maßstab in die Hand giebt, sondern auch für den Schreibenden selbst bei seinen Arbeiten beachtenswert sein dürfte.

Aus Liebe zur Sache hervorgegangen, möge die kleine Schrift freundlich aufgenommen werden und diese Liebe zu der Sache befördern helfen!

Gnesen, im Juli 1888.

Dr. J. Metßner,
Kgl. Gymnasial-Direktor.

Inhalt.



I. Sprache.

Die Dinge der Außenwelt, ihre Zustände und 1. Erscheinungen bringen durch die Sinne des Menschen eine Einwirkung auf seine Seele, sein Geistesleben hervor, welche als Empfindung oder, wenn sie eine länger dauernde ist, als Gefühl bezeichnet wird. Hieraus entwickelt sich eine Thätigkeit des Geistes, welche die gehabten Empfindungen, von denen „Vorstellungen“ in der Seele zurückbleiben, zu erkennen, Klarheit und Ordnung in sie zu bringen sucht: das Denken, der Verstand. Andrerseits aber wird die Empfindung, das Gefühl, wenn es — gleichfalls unter Einwirkung des Denkens — erstarkt ist, auch als Wille der Antrieb zum Handeln. Z. B. ein Klang, der mein Ohr trifft und durch dasselbe unmittelbar eine Empfindung hervorruft, wird als Hilferuf erst dadurch erkannt, daß ich ihn mit ähnlichen früher gehörten Klängen, von welchen in meiner Seele eine Vorstellung zurückgeblieben ist, vergleiche; dadurch wird mir seine Bedeutung klar (als von andern Klängen verschieden erkannt). Zugleich wird aber auch der Trieb rege, der Stelle zuzueilen, von der er ertönt, um zu helfen; aus diesem, an sich unbewußten Triebe geht dann, wieder unter Vermittelung des Denkens (dort ist jemand in Not, du kannst

ihm helfen u. s. w.), der Wille zu helfen hervor und aus diesem die That (dies freilich nur dann, wenn nicht Rücksichten des Verstandes — es könnte für dich gefährlich sein u. dgl. — die Stimme der Vernunft, welche die sittliche Pflicht, dem Nächsten zu helfen, hervorhebt, unterdrücken).

Auf diesem Vermögen des Menschen, zu denken, beruht seine Fähigkeit, zu sprechen.

2. Eine stärkere, besonders eine plötzliche Einwirkung der Außenwelt auf die Sinne des Menschen entlockt diesem einen Ausruf (ein: Ach! des Schmerzes, ein: Ah! der Verwunderung u. s. w.), in welchem unbewußt, unwillkürlich die Seele den empfangenen Eindruck durch die Sprachorgane wiedergiebt. Das ist dieselbe Art, in welcher ja auch das Tier gegen äußere Reize unwillkürlich reagiert. Zur Sprache wird diese Thätigkeit der Organe des Mundes erst dann, wenn der gehabte Sinneseindruck und seine Folge, das Gefühl, in der durch das obige Beispiel veranschaulichten Art durch das Denken hindurchgegangen, von ihm dem Bewußtsein klar gemacht worden ist. Das ist die menschliche Sprache, welche also eigentlich und streng genommen nur zum Ausdruck von Gedanken dient.

3. Diese Gedanken sind aber von zweierlei Art. Sie beziehen sich einmal auf das Sinnliche des Sprechenden, sind Ergebnisse seines Denkens über die in ihm durch die Einwirkungen der Außenwelt hervorgebrachten Gefühle, Stimmungen, Seelenzustände, zweitens beziehen sie sich auf solche Dinge, welche mit dem Gefühlsleben

des Individuums gar nicht im Zusammenhange stehen, sein Gemüt nicht anregen, sondern bloß die reine Denkthätigkeit. Z. B. uns erfreut der Duft, die Form, die Farbe der Rose, für den Botaniker als solchen ist sie nur Gegenstand verstandesmäßiger Betrachtung. Wenn wir nun den durch die Rose empfangenen Eindruck durch Worte wiedergeben, können wir — der Kürze wegen — auch sagen: Wir sprechen unser Gefühl aus, während der Mann der Wissenschaft eben nur seine Gedanken ausspricht. Und so können wir wohl sagen: Der Mensch braucht die Sprache zum Ausdruck seiner Gedanken und Gefühle, wenn wir nur festhalten, daß das Aussprechen der letzteren eben nur unter Mitwirkung der Denkthätigkeit zustande kommt.

4. Wenn das Denken des Verstandes nur auf der Grundlage der Sinneswahrnehmung sich vollzieht, d. h. ein Klarstellen, Ordnen u. s. w. der durch die Sinne erhaltenen Eindrücke ist, so verstehen wir unter Vernunft die Fähigkeit des Menschen, über Gegenstände zu denken, welche mit den Sinnen nicht wahrgenommen werden, sondern Ergebnisse des reinen Denkens sind, wie: Gott, Unendlichkeit, Tugend u. s. w. Diese Vernunftbegriffe oder Ideen unterscheiden sich von den Verstandesbegriffen insbesondere auch dadurch, daß sie nicht bloß unsere Denkthätigkeit beschäftigen, sondern auch das Gemüt, das Gefühlsleben des Menschen und durch dieses sein sittliches Wesen, seinen Willen berühren und so auf sein Handeln einwirken. Sie sind immer mit gemeint, wenn hier gesagt wird, daß der

1*

Mensch durch die Sprache seine Gefühle uud Gedanken ausdrückt.

5. Wozu dient nun aber dem Menschen die Sprache, was will er mit diesem Aussprechen seiner Gefühle und Gedanken? Er will, was in seiner Seele vorgeht, aus sich herausschaffen, dasselbe gleichsam „los werden“ und zwar in der Regel, um es andern Menschen mitzuteilen. Diese sollen seine Gedanken und Gefühle „mit ihm teilen“, d. h. sie sollen dieselben Gedanken in Form von Kenntnissen, Begriffen, Urteilen in sich aufnehmen, es soll also auf ihren Verstand eingewirkt, dieser bereichert, geläutert, gebildet werden — oder die Angeredeten sollen die ausgesprochenen Gefühle teilen, d. h. sie sollen mit dem Sprechenden fühlen, in ihrer Seele soll durch die Erinnerung an eigene Erfahrungen die Vorstellung wach werden, wie angenehm oder unangenehm das ausgesprochene Gefühl ist, dieses Mitgefühl soll dann aber auch ihren Willen bestimmen und dieser sie zum Handeln treiben.

Hiernach giebt es zwei, durch ihren Zweck voneinander verschiedene Arten menschlicher Sprache: die eine will auf das Gemüt, den Willen, das Handeln, also auf das sittliche Wesen des Angeredeten wirken, die andere auf seinen Verstand, sein Wissen. Jene nennen wir Poesie, diese Prosa.

II. Poesie und Prosa.

Jeder Ausspruch eines Menschen, durch den er 6. ein in ihm sich regendes Gefühl andern kund giebt, um diese dadurch so zu stimmen, daß sie seine Freude, sein Leid mit ihm teilen, ist also im weitesten Sinne des Wortes Poesie. „Mich friert, mich hungert!“ sage ich nicht bloß, damit der andere es weiß, daß ich in diesem Zustande mich befinde, sondern damit er ihn mitfühlt und nun, durch seine Vorstellungskraft an das Unangenehme eines solchen Gefühls, wenn er es einmal selbst gehabt, sich erinnernd, diesem Zustande abzuhelfen bemüht ist. Sage ich dagegen: „Der Löwe gehört zum Katzengeschlecht; in einem Quadrat müssen alle vier Seiten einander gleich sein“, so ruft das keinerlei Gefühl in ihm hervor, wirkt auf seinen Willen, sein sittliches Wesen und Thun gar nicht ein, sondern regt nur seine Denkthätigkeit, seinen Verstand an.

Das ist der Grundunterschied zwischen Poesie und Prosa: jene ist Ausdruck der Gefühle, diese der Gedanken — zum Ausdruck der Ideen sind beide geeignet.

Aus diesem Unterschiede des Zweckes gehen alle Bestimmungen für das Wesen dieser beiden sprachlichen Darstellungsarten hervor, aus ihm alle Gesetze derselben.

7. Die **Prosa muß verständlich** sein, d. h. der Angeredete muß das, was ich ihm sage, vollständig erkennen, es muß in seiner Seele keine Frage mehr auftauchen können über den ihm mitgeteilten Gegenstand. Im Wechselverkehr des Gespräches läßt sich Verständlichkeit leicht erreichen, denn sobald dem andern nicht völlig klar und deutlich ist, was ich ihm sage, so kann er mich so lange fragen, bis er volle Gewißheit hat oder zu haben glaubt. Für die schriftliche Darstellung fällt diese Möglichkeit der sofortigen Berichtigung und Ergänzung weg, es werden also für sie besondere Mahnungen, Regeln, Gesetze nötig sein, wie sie die Logik, Stilistik und Rhetorik aufstellt.

8. Die **Poesie** muß, um ihren Zweck: Erweckung des Mitgefühls, Erregung des Willens und der That, zu erreichen, auf das Gefühl wirken. Auf das Gefühl kann aber nichts wirken, was nicht durch einen seiner Sinne dem Menschen zum Bewußtsein gebracht wird: ein Bild, das ich nicht sehe, ein Ton, den ich nicht höre, wirkt nicht auf mein Gefühl. Die Malerei, die Bildhauerkunst wirken auf unser Gefühl durch den Sinn des Gesichtes, die Musik durch den des Ohres. Auf und durch welchen Sinn wirkt aber die Dichtkunst? Wohl vermag sie durch Rhythmus und Reim einen Reiz auch auf das Ohr auszuüben, aber das ist nicht wesentlich — sie kann ja jene Mittel auch entbehren, ein Gedicht kann auch bei stillem Lesen auf das Gemüt wirken. Auch keiner der andern körperlichen Sinne ist es, durch welchen sie in unsere Seele dringt. Sie thut

dies durch, um so zu sagen, innere, ideale Sinne vermöge der Vorstellungs-, der Einbildungs-Kraft des Menschen.

Die Eindrücke der Außenwelt, welche durch unsere Sinne die Seele treffen, verschwinden ja nicht wie das von einem Körper in einen Spiegel geworfene Bild, sobald jener sich von diesem entfernt, sie lassen vielmehr, wie die Eindrücke des Lichtes auf der photographischen Platte, Spuren zurück, das sind die Vorstellungen, d. h. die im Bewußtsein des Menschen zurückbleibenden geistigen Bilder gehabter Anschauungen und Empfindungen. Diejenigen von ihnen, welche einer nur flüchtigen, nicht tief gehenden Empfindung, einer oberflächlichen Anschauung entsprungen sind, verblassen bald und verschwinden aus dem Bewußtsein. Aber auch schärfere Vorstellungen werden durch neue Eindrücke und deren in der Seele zurückbleibende Bilder, also durch neue Vorstellungen, allmählich zurückgedrängt, sie können jedoch wieder aufgefrischt werden durch Nachsinnen, Erinnerung und äußere Anlässe. So wird durch ein Wort, durch einen Namen der damit bezeichnete Gegenstand, wenn ich schon einmal von ihm eine Anschauung gehabt habe, meiner Seele wieder vorgestellt, von ihr gleichsam gesehen, gehört u. s. w. Je schärfer die gehabte Anschauung gewesen, je öfter ich sie schon gehabt und je bezeichnender, je sinnlicher der sie hervorrufende Ausdruck gewählt ist, desto lebendiger entsteht in meiner Seele das Bild des Gegenstandes. Diese Kraft der Seele, daß gehabte Anschau-

9.

ungen und Empfindungen in ihr wieder aufleben durch die Nennung der sie hervorrufenden Dinge, das ist der „innere Sinn“, an welchen die Dichtkunst sich wendet. Sie will durch die Sprache eine Reihe von Bildern (Vorstellungen) in der Seele des Angeredeten (des Hörers oder Lesers) hervorrufen, so daß dieser den durch Worte ausgedrückten Vorgang gleichsam mit ansieht, anhört mit seinem geistigen Auge und Ohr, so daß die vorgetragenen Begebenheiten und Stimmungen annähernd denselben Eindruck auf seine Seele, sein Gefühl machen, wie wenn er sie wirklich mit erlebte.

10. Wenn also die Prosa verständlich sein muß, ist das Stilgesetz der Poesie: sie muß so sinnlich-anschaulich als möglich sich ausdrücken, d. h. ihre Ausdrücke so wählen, daß sie fähig sind, möglichst scharfe Bilder der vorgetragenen Gegenstände in der Seele des Hörers (Lesers) hervorzurufen. Sie wird also vorzugsweise konkrete, eine bestimmte sinnliche Anschauung in der Seele wachrufende Ausdrücke wählen, statt allgemeiner, unbestimmter. Der Dichter wird lieber und wirksamer sagen: Eiche, Tanne u. dgl. als: Baum; statt des seelischen Vorganges wird er dessen äußeres, sinnlich wahrnehmbares Zeichen uns vorführen: er errötete, statt: er schämte sich; er ward bleich, statt: er erschrak. Er wird Ausdrücke nicht brauchen können, welche ihrer Natur nach zu unbestimmt, zu relativ sind, als daß sie eine bestimmte sinnliche Anschauung hervorrufen könnten — Worte, wie: sehr, ziemlich u. ä. sind undichterisch. Wenn Schiller sagt: Auf dreimal dreißig Stufen steigt

der Pilgrim nach der steilen Höhe — statt: auf neunzig Stufen, so ist das nicht etwa „dichterische Umschreibung“, vielleicht aus Versnot, sondern die Höhe von dreißig Stufen ist unserer Vorstellung faßlicher, jedenfalls schneller faßlich, als die von neunzig. Der Dichter wird ferner Beiwörter, welche recht in die Sinne fallende Merkmale der genannten Dinge angeben, zur schärferen Veranschaulichung dieser hinzufügen: der gezackte Blitz u. s. w. Durch solche Beiwörter werden auch Abstrakta, meist durch eine Personifikation, sinnlich anschaulich gemacht: die nagende Sorge u. ä. Die Sprache selbst, welche ja auch bei der Bezeichnung nicht sinnlicher Dinge von einem Sinnliches bezeichnenden Ausdruck ausgeht (wenn dies freilich dem geschwundenen Sprachbewußtsein oft nicht erkennbar ist), hilft ja hierbei dem Dichter, so besonders auch durch die onomatopoetischen (klangnachahmenden) Worte (donnern, krachen, säuseln, lispeln u. a.) und bildliche Redewendungen (er hatte sich zur Macht emporgeschwungen — raffe dich auf! u. a.). Wo sie ihn aber im Stich läßt, wo sie ihm keinen passenden Ausdruck bietet, da wird er zur Vergleichung, zum Bilde greifen, um Vorgänge, die er bei seinen Lesern nicht als bekannt voraussetzen, von welchen also auch in der Seele dieser keine Vorstellung sein kann, durch bekannte zu sinnlicher Anschaulichkeit zu erheben. Wenn z. B. Homer das Zischen des von einer glühend gemachten Spitze durchbohrten Auges des Kyklopen veranschaulichen will, vergleicht er es mit dem Zischen des ins Wasser geworfenen glühen-

den Eisens in einer Schmiede (das klangnachahmende „zischen“ hilft dabei mit); das Getöse beim Zusammenstoß zweier zur Schlacht zusammentreffenden Heere versinnlicht er durch einen (für Bewohner eines Landes wie Griechenland recht anschaulichen) Vergleich mit dem Zusammenstürzen zweier von Winterschnee geschwellter Gießbäche in einen Tobel. So können auch ganz geistige Vorgänge durch ein Bild sinnlich anschaulich gemacht werden. Will Homer das Hin- und Her-Wogen der Gedanken in der Seele eines vor einen großen Entschluß gestellten Menschen darstellen, so braucht er das Bild von einem Manne, der eine zu bratende Wurst über dem Feuer sorgsam hin- und herwendet — ein Bild, das freilich für unsern Geschmack etwas auffällig ist, aber seinen Zweck vollständig erfüllt. — Hieraus geht auch hervor, daß der Dichter in den Gleichnissen weise Maß halten muß, daß er sie eben nur dann brauchen darf, wenn sie für den Zweck der dichterischen, d. h. sinnlich anschaulichen, Darstellung notwendig sind. Dichterische Bilder sind wie die Figuren in einem mathematischen, die Karten in einem geographischen Lehrbuche — gehen diese über das für das Verständnis Notwendige hinaus, so sind sie verfehlt; unnötige Gleichnisse bei einem Dichter sind bunte Flicken auf einem unversehrten Gewande. Bilder, Gleichnisse wird übrigens auch der Prosaiker brauchen, dann ist er aber eben Dichter, d. h. er will das für den Verstand Gesagte durch sinnliche Anschaulichkeit beleben. Was ihm dagegen notwendig ist, damit er „verständ-

lich" werde: Namen, Jahreszahlen u. a., braucht der Dichter oft gar nicht. „Der König, der Ritter" genügt ihm, denn es genügt für die Phantasie, der Name ist dieser gleichgültig. „Er stand auf seines Daches Zinnen u. s. w." — so dürfte kein prosaischer Aufsatz anfangen, denn der Verstand würde unbefriedigt gleich fragen: Wer war er? Die Phantasie wird aber durch die folgenden Worte instand gesetzt, aus den in rascher Folge vorgeführten einzelnen Zügen ein anschauliches Bild sich zusammenzusetzen: einen Herrscher aus alter griechischer Zeit mit stolzfrohem Gesichtsausdruck. Einen solchen Mann haben wir ja allerdings nicht gesehen, aber aus Bildwerken, durch Belehrung haben wir eine Vorstellung von ihm; der Ungebildete freilich wird sie nicht haben, für ihn ist also auch das Gedicht nicht faßlich.

Aber auch die kühnste Phantasie kann keine Vorstellung von einer Sache sich oder andern „einbilden", wenn von derselben nicht vorher eine sinnliche Anschauung, sei es unmittelbar durch die Sinne, sei es mittelbar in der eben angegebenen Art, dagewesen ist. Und doch stellt der Dichter oft etwas dar, was unmöglich sinnlich wahrgenommen werden kann. Klopstock singt von Gott und Engeln, Schiller führt uns einen Drachen vor. Wie können in des Dichters Seele Bilder solcher Dinge entstehen, wie kann der Hörer dieser Phantasie des Dichters mit der seinigen folgen? Entweder so, daß, wie bei dem ersten jener beiden Beispiele, übersinnliche Wesen in menschenähnliche, aber

mit erhöhten Eigenschaften ausgestattete, verwandelt werden, oder so, daß, wie in dem zweiten Falle, aus bekannten einzelnen Teilen und Zügen ein der Phantasie bis dahin unbekanntes Neues zusammengesetzt und so ihr faßlich gemacht wird.

11. Auf dem in 10 Gesagten beruht das Wesen des dichterischen Ausdrucks, das ist das Stilgesetz der Poesie, das der Grund ihrer Wirkung. Diese Wirkung beschränkt sich aber, wie schon früher angedeutet, nicht darauf, eine Reihe von Bildern in uns hervorzurufen und dadurch uns vielleicht zu erfreuen oder dergleichen, sondern auch der Inhalt des Dichterwerkes muß ein solcher sein, daß er bestimmend auf unser Gemütsleben und so auf unsern Willen einwirkt, diesem das Schöne vorführt, damit wir an diesem uns erfreuen, vom Häßlichen uns abwenden, jenes in unser Gemüt und, von diesem erwärmt, in unsern Willen aufnehmen, aus welchem dann unser sittliches Handeln hervorgeht. Dieses will also die Dichtkunst veredeln, indem sie das Sittlich-Schöne uns ans Herz legt. Das ist ihre Aufgabe und das eben macht sie zu einer Kunst.

III. Kunst.

Was ist Kunst? Das Wort selbst giebt uns über das Wesen der Sache keinen Aufschluß: es kommt von „können“ her, wie „Gunst“ von „gönnen“, es lehrt uns also weiter nichts als daß sie ein „Können“, der Künstler einer ist, der etwas „kann“; was er aber kann, erfahren wir aus dem Worte nicht. Versuchen wir nun den Begriff der Kunst uns klar zu machen durch den Gegensatz. Ein solcher ist: Natur — ein künstlicher Zahn ist der Gegensatz zu einem natürlichen. Also wäre Kunst Nachbildung, Nachahmung der Natur zu dem Zwecke, diese, wo sie uns fehlt, zu ersetzen. Aber insoweit sie nur das will, nur bloßer Ersatz für die fehlende Natur sein soll, sind ihre Schöpfungen eben nur künstliche, nicht künstlerische. Eine Photographie ist noch kein Kunstwerk dadurch, daß sie die Natur ganz getreu wiedergiebt. Nicht dieses Wiedergeben an sich macht das Wesen der Kunst aus, sondern die Art desselben. Gewiß ist jede Kunst Nachahmung der Natur und strebt dahin, diese Nachahmung so täuschend durchzuführen, daß sie annähernd denselben Eindruck auf das Gefühl macht wie die Natur selbst. Aber die Kunst ahmt nicht die Natur schlechthin nach, nicht die Natur in ihrer Wirklichkeit mit

12.

allen zufälligen Mängeln, sondern in ihrer Wahrheit, d. h. so wie sie, als ganz vollkommen gedacht, sein müßte. Sie kann also auch nicht die ganze Natur, nicht jeden Gegenstand derselben brauchen, weil sie dann ihren Zweck nicht immer erreichen würde. Diesem wird sie nur gerecht durch die Darstellung des Schönen.

13. Schön aber ist alles dasjenige, dessen einzelne Teile untereinander und mit ihrem Ganzen und dessen Zweckbestimmung, seiner Idee, in vollständigem Einklange stehen; schön ist also alles, was durch diese Übereinstimmung seines geistigen Gehalts (Idee) und seiner Form vollkommen ist und dadurch auf unser Gefühl einen erfreuenden Eindruck unmittelbar (ohne Vermittelung des Denkens) macht. Wenn nun auch die Natur im ganzen schön ist, so sind es doch nicht alle ihre einzelnen Erscheinungen: die Eiche ist ein schöner Baum, aber nicht jede Eiche ist schön — äußere Umstände und Einwirkungen bringen auch häßliche, verkrüppelte Eichen hervor, d. h. solche, welche der Idee von der Eiche, wie sie in Wahrheit sein sollte, durch ihre Wirklichkeit nicht entsprechen; nicht jede Gegend, nicht jedes Gebäude, nicht jede Reihe von Tönen, nicht jede menschliche Handlung ist schön. Die Kunst stellt nun die Wahrheit der Natur in der Erscheinung der Schönheit dar (wie Goethes „Zueignung“ es für die Dichtkunst angiebt), also nur das wahrhaft Schöne in Natur und Menschenleben; soweit sie es da nicht findet, erhebt sie das Vorhan-

dene, in seinen Einzelnheiten nicht vollkommene, zum Schönen oder sie bildet ein relativ neues Schönes durch Zusammenfügung vereinzelt in mehreren wirklichen Wesen vorhandener schöner Züge. Der Bildhauer, welcher einen Apollo bilden will, wird nicht den ersten besten Menschen nachbilden können, er wird einen seinem Zwecke entsprechenden überhaupt nicht finden, er wird also die einzelnen, in der Wirklichkeit bemerkten schönen Züge, welche zu seiner Idee passen, zusammensuchen und in seinem Geiste zu einer idealen Einheit verbinden und nun von dieser Idee aus ein Bild schaffen, das dieselbe, also in diesem Falle jugendschöne, geistverklärte Göttlichkeit, in sinnlicher Erscheinung ausdrückt. Wer auf solche Weise eine Idee sinnlich-anschaulich darstellen kann, der ist ein Künstler, das ist es, was der Künstler „kann."

14. Zugleich wird durch das eben Gesagte auch der Gegensatz von Kunst und Handwerk erklärt: der Künstler bringt einen Vernunftbegriff, eine Idee, mit dem Zwecke, auf das Gefühlsleben einzuwirken, zu sinnlicher Anschaulichkeit, der Handwerker einen Verstandes-Begriff für den Gebrauch des gewöhnlichen Lebens. Wohl kann in seiner Leistung auch das Schöne uns entgegentreten, aber nur als den Sinnen Gefälliges, als verschönerte Zweckmäßigkeit — so bei den Kunstgewerben. Das Handwerk kann ferner jeder mehr oder minder vollkommen ausüben lernen, er darf nur die für dasselbe geltenden Handgriffe und Regeln sich zu eigen machen; zur Übung der Kunst gehört

Naturanlage, vor allem schöpferische Phantasie (vergleiche 13).

15. Wenn das Handwerk die Bedürfnisse des gewöhnlichen Lebens zu befriedigen sucht, welchem Bedürfnisse des menschlichen Geistes entspricht die Kunst? Einem tiefliegenden, den wahren Adel dieses Geistes, seine göttliche Herkunft bekundenden. Weil Natur und Menschenleben das Schöne nicht immer, ja nur selten ganz rein bieten, der Mensch aber, insofern er nicht auf der niedrigsten Kulturstufe steht oder im Joche der Notdurft bloß um die leibliche Existenz zu kämpfen hat, in seiner Seele sich von den Dingen Ideale, d. h. geistige Bilder derselben, wie sie ihrer Idee nach, also als vollkommen gedacht, sein sollten, schafft und nun die Sehnsucht hat, diese Ideale auch in sinnlicher Erscheinung vor sich zu sehen als einen Abglanz des Vollkommenen, Ewigen, wird er zur Kunst gedrängt. „Die Kunst ward dir, o Mensch! allein“, heißt es mit Recht in Schillers „Künstlern.“ Ein Künstler ist nun nach dem kurz vorher Gesagten derjenige, welcher ein solches Ideal nicht nur in seiner Seele, seiner Vorstellung, seiner Phantasie sich bilden kann, sondern zugleich den Drang und die Kraft hat, durch sinnliche Zeichen dasselbe auch für andere anschaulich hinzustellen. Erkennen wir in dieser Darstellung die Idee, spricht sie zu uns, gehoben durch alle Mittel der Kunst, und erweckt sie so, zunächst auch ohne Vermittelung des Denkens, unser Wohlgefallen, so ist sie künstlerisch schön. Welche weitere tiefere Einwir-

kung auf unser Seelenleben dieses Wohlgefallen hat, das ist im allgemeinen schon in dem Früheren (11) angedeutet worden und soll im Folgenden in Anknüpfung an die kurze Darlegung des Wesens der einzelnen Künste noch näher erörtert werden.

IV. Künste.

16. Aller Künste Wesen ist eines, das Ziel aller: das Vollkommene, Ideale, d. h. das Wahre (12), in der Form des Schönen (13) so darzustellen, daß es der Menschen Herzen gewinnt für das Sittliche, das Edle, das ist: für das Gute. Dieses Ideal, d. h. die Natur in ihrer Wahrheit oder eben das Schöne, welches die Kunst darstellt, ist aber ein zweifaches nach der Erscheinungsform, in welcher es uns entgegentritt. Solcher Erscheinungsformen sind bekanntlich zwei: Körper und Handlungen. Nach Lessings Erklärung sind Körper solche Gegenstände, welche oder deren Teile im Raume gleichzeitig nebeneinander vorhanden sind, Handlungen solche Gegenstände, die oder deren einzelne Teile in der Zeit aufeinander folgen. Hiernach giebt es zwei Arten von Künsten: 1. solche, welche das Schöne, wie es an Körpern sich zeigt, darstellen, 2. solche, deren Gegenstand das in Handlungen hervortretende Schöne ist. Jene könnte man Raum-Künste nennen (sie sind unter dem Namen „bildende Künste" bekannt); diese: Zeit-Künste (der für sie übliche Name „redende Künste" ist keine hinreichend umfassende Bezeichnung).

17. Wie schon früher (bei 15) angedeutet worden, ist der Zweck aller Kunst die Befriedigung der Sehnsucht

des denkenden Menschen, das Vollkommene, von dem er in seiner Seele eine Ahnung trägt, auch leibhaftig vor sich, seine Ideale verkörpert zu sehen. Wie wird diese Befriedigung möglich und wie wirkt sie? Das Anschauen, das Anhören erfüllt die Seele mit Bildern des Schönen und wirkt so reinigend und veredelnd auf sie ein. Selbst eines rohen Menschen Gemüt wird mit einem gewissen Schauer von einer Ahnung des Göttlichen ergriffen, wenn er in eine schöne, d. h. ihrer Idee entsprechend gebaute Halle, in einen Tempel, einen Dom eintritt. Wiederholt sich dieser Eindruck, so wird er allmählich zum bleibenden, und so entwöhnt sich die Seele stets mehr vom Gemeinen, Häßlichen. Meisterwerke der Malerei, der Bildhauerkunst wirken in gleicher Weise, nicht dadurch, daß sie bestimmte Lehren oder Mahnungen aussprechen, sondern schon dadurch, daß sie die Seele mit Bildern des Schönen erfüllen, sie für dieses gewinnen und sie dadurch von dem Unschönen, Unreinen in Vorstellungen und Gedanken läutern. Die Darstellung einer edlen That, sei es im Bilde, sei es im Gedichte, ruft vermöge des Zaubers der Kunst erst Freude über das Dargestellte hervor, dann bemächtigt sich der Gegenstand der Vorstellung des Menschen, durchdringt sie stets mehr mit seinem Ideengehalte und wird, von ihr gepflegt, dann auch in seinem Wollen und Thun sich äußern. Das ist die hohe, ernste Bedeutung der Kunst, wie sie besonders auch Schiller aufgefaßt und geübt, der Kunst als des „schwebenden Gleichgewichts zwischen

Himmel und Erde", als Verkörperung des Schönen, welche in die Seele des Menschen eine Ahnung des Ewigen, Göttlichen werfen, ihn dadurch erheben, reinigen, veredeln soll. Wenn die griechische Mythe erzählt, daß Orpheus mit seinem Gesange wilde Tiere zur Sanftmut gebracht, daß Bäume und Felsen seinen Tönen gefolgt, so ist das eben nur der dichterische, d. h. sinnlich-anschauliche, Ausdruck des Gedankens, daß die Kunst selbst auf rohe, starre Gemüter besänftigend, zu Zucht und Sitte erziehend wirkt. Um dieser hohen Bedeutung der Kunst willen muß jedes gesittete Volk die Pflege derselben als eines höchst wichtigen Mittels der Volkserziehung sich angelegen sein lassen. Dazu sollen ja auch Museen, Gemälde-Sammlungen, Schauspielhäuser dienen, nicht zu leerem Vergnügen, zu bloßem Sinnenkitzel — sie wollen Bildungsstätten für das Gemüt, für das Wollen und Handeln sein. So sind auch Gerichtsstätten, Schulräume u. ä., wenn sie, sei es selbst nur in einfacher Weise, künstlerisch verschönert sind, durch Gewöhnung an das Schöne der Volks-, der Jugend-Erziehung förderlich.

Es giebt ja auch viele Schöpfungen der Kunst, welche den höchsten Aufgaben dieser nicht gerecht werden, aber doch einen gewissen Wert für das Seelenleben des Menschen haben. Ein gefälliges Bauwerk, zierliche plastische Ornamente, das Bild einer freundlichen Landschaft, eine heitere Musik, anmutige Körperhaltungen und -Bewegungen, ein niedliches Gedichtchen, eine lustige Erzählung bringen dem Gemüte

Abwechselung, Erholung, Erleichterung, Erfrischung und wirken dadurch wenigstens für einige Zeit Gutes.

Hiernach können zwei Arten von Wirkung der Kunst angenommen werden: eine, welche das Gemüt jedes irgendwie empfänglichen, nicht ganz stumpfen, nicht völlig unter das Joch der Notdurft gebeugten Menschen ergreift und — mehr oder minder nachhaltig — in seiner Seele fortarbeitet; eine zweite, welche, zunächst nur als gefällig die Sinne ansprechend und nur für eine Zeit wirkend, allmählich doch, zumal wenn sie öfter sich wiederholt, das Gemüt mit Mißbehagen am Unschönen, Unlauteren, Unsauberen erfüllt und so stets mehr für das Reine, Edle, Schöne gewinnt. — Dazwischen steht eine dritte Art der Wirkung. Das ist die, welche von manchen Kunstwerken nicht unmittelbar, durch die Macht der in ihnen künstlerisch verkörperten Idee, auf jeden geübt wird, sondern nicht ohne Vermittelung des Denkens, des Verstandes sich herausbildet, die sich also nur auf den Kunstkenner geltend macht. (Kunstkennerschaft ist übrigens keineswegs das, was oft besonders manchen Künsten oder noch mehr — Künstlern, und zwar Künstlern zweiten Grades, Virtuosen, Schauspielern, s. 28. 30. 32., entgegengebracht wird. Es sei hierbei an einen Ausspruch Fr. Hebbels in seinen Tagebüchern erinnert: Jede Kunst hat eine Seite, wo sie an das Handwerk grenzt, nur die Poesie nicht; das stellt sie in der wirklichen Welt so schlimm). 18.

19. Wie hiernach drei Stufen der Kunst, unterschieden durch die Art ihrer Wirkung, sich zeigen, so lassen sich nun auch von einem anderen Gesichtspunkte aus drei Stufen derselben erkennen, deren Unterschied auf dem Gegenstande, den sie — sowie auf der Art, wie sie ihn darstellen, beruht. Das sagt schon Aristoteles in seinem Werkchen über die Dichtkunst mit den Worten: „Die Dichter stellen entweder solche Personen dar, welche sich über das Durchschnittsmaß sittlicher Bildung erheben, oder solche, welche hinter demselben zurückbleiben, oder solche, die demselben entsprechen. Dasselbe gilt auch von den Malern: Polygnot pflegte edlere Charaktere, Pauson gemeinere, Dionysius dem Durchschnittsmaß entsprechende darzustellen.“ Dies wird dann noch in Bezug auf die Dichtkunst näher ausgeführt. Diese Einteilung aller Kunstschöpfungen beruht also auf der Bedeutung des Gegenstandes, der durch ihn versinnlichten Idee und der Art dieser Versinnlichung, d. h. des Stils. Daß und wieweit sogar das sinnlich Häßliche, welches in den Raum-Künsten, weil deren Werke zu dauernder Betrachtung bestimmt sind, keine Stelle findet, in der Dichtung verwertet werden kann, wie sogar das sittlich Unschöne und selbst Häßliche in seinen verschiedenen Abstufungen nicht ganz der Darstellung durch sie sich entzieht, dieselbe vielmehr oft recht wirkungsvoll unterstützen kann, weist Lessing an dem Homerischen Thersites, an Vergils Darstellung der Windungen der den Laokoon umstrickenden Schlangen nach, wie es auch Shakespeare in

seinem Falstaff, Jago, Richard III. uns vorführt (166. 184).

20. Jede der zwei oben (16) erklärten Gattungen von Künsten hat drei Erscheinungsformen, die erste (die der „Raum-Künste“) zeigt sich als Baukunst, Bildhauerkunst, Malerkunst. Diese drei haben das Gemeinsame, daß sie das Schöne, wie es dem Auge sich darstellt, das Sinnlich-Schöne, zu ihrem Stoffe haben. Sie haben ferner das gemein, daß ihre Schöpfungen, eben weil sie Körper darstellen, von dem Beschauer gleich in ihrer Ganzheit überblickt und dauernd angeschaut werden können, sowie, daß, sobald sie fertig sind, sie durch sich selbst ohne andere Vermittelung auf uns wirken.

21. Die Baukunst, hervorgegangen aus dem Streben, das natürliche Bedürfnis eines schützenden Obdaches in veredelter, schöner Weise zu befriedigen, wächst gleichsam aus der Natur heraus, lehnt sich an sie an, entnimmt ihr die Grundformen zu ihren Schöpfungen: die Höhle wird zur Halle, der Baumstamm zur Säule u. ä. Sie ist also Nachahmung der unorganischen Natur und der Pflanzenwelt, deren Gebilde sie zu veredeltem und veredelndem Ausdruck bringt. Ihre Werke dienen dem allgemeinen Zwecke aller Künste durch die ihr eigenen Mittel und das ihr eigene, freilich für Darstellung von Ideen spröde Material in der Art, daß sie, je nach ihrer besonderen Bestimmung, d. h. nach den Bedingungen, unter denen das Ideal zur Darstellung kommt, die Seele zur Behaglichkeit, zur Freude, zum Ernst,

zur Andacht stimmen und dadurch sittlich belebend und veredelnd wirken.

22. Die Bildhauerkunst ahmt die Natur nach, insoweit diese in höher organisierten Wesen, vor allem im Menschen, erscheint. Sie strebt danach, das Geistig-Schöne als Gegenständlichkeit, als Charakter durch sinnlich-schöne Gestalten zur Anschauung zu bringen. Durch diese Gestalten soll das Gemüt gefesselt werden, mit ihnen soll es die schöne Idee, welche durch sie in die Erscheinung tritt, lieb gewinnen, in sich aufnehmen, damit dadurch das Fühlen, Vorstellen, Wollen und Handeln beeinflußt werde. Nicht wie die Baukunst ursprünglich aus einem physischen Bedürfnisse hervorgehend, vielmehr entsprungen aus dem Nachahmungstriebe des Menschen, hat sie mit dieser außer dem bei 20 Erwähnten das gemein, daß ihre Schöpfungen von allen Seiten, von verschiedenen Standpunkten aus betrachtet werden können, mit der Malerei die Fähigkeit, nicht nur einzelne Gestalten, sondern auch Gruppen zu bilden und an jenen wie an diesen Handlungen andeutungsweise durch Körper, durch deren Haltung und Stellung auszudrücken.

23. Während das Material dieser beiden Künste Stein, Erz, Holz ist, erreicht die Malerei ihre Zwecke durch die Farbe, deren verschiedene Abtönungen, durch Licht und Schatten auf einer Fläche. Deshalb können auch ihre Werke nur von einem Standpunkte aus betrachtet werden, wie sie auch, gerade so wie die Bildhauerkunst, nichts darstellen kann, was eben nur als rasch vor-

übergehend gedacht werden kann. Sie nimmt die Gegenstände ihrer Darstellung aus dem ganzen Reiche der sichtbaren Natur, der organischen sowohl als der unorganischen. Ihre Wirkung vollzieht sich in derselben Art, wie bei den beiden vorhergehenden Künsten, durch den Sinn des Gesichtes auf das Gemüt. Die verschiedenartige Bedeutung ihre Unterarten (Historie, Genre, Landschaft u. a.) ist unter 17 berührt. In noch höherem Grade als die Bildhauerkunst ist sie fähig, durch Stellung und Haltung der einzelnen Gestalten sowie ganzer Gruppen auch Handlungen anzudeuten. Die hierbei ihr gezogenen Grenzen sind in Lessings Laokoon festgestellt.

24. Hiermit geschieht der Übergang zu den sogenannten redenden oder Zeit-Künsten, deren Schöpfungen in ihren einzelnen Teilen (Tönen, Körperbewegungen, Worten) nacheinander vor uns treten und, nachdem sie aus der schaffenden Phantasie des Künstlers hervorgegangen, durch andere uns immer wieder vorgeführt werden können. Eben weil sie in einem Nacheinander in der Zeit vor uns treten, können sie auch nur solche Gegenstände darstellen, deren einzelne Teile in der Zeit aufeinander folgen, d. h. Handlungen. Körper kann der Dichter nur andeutungsweise durch ihre Handlungen, durch einzelne Beiworte, durch Vergleichungen, durch Darlegung ihrer Wirkungen oder dadurch, daß er sie in einem Nacheinander ihrer einzelnen Teile gleichsam vor unseren Augen entstehen läßt, unserer Vorstellungskraft sinnlich-anschaulich machen. So wird, um auch

hier wieder mit Lessings Laokoon zu reden, von dem wir in solchen Sachen ja doch nicht loskommen können, in Homers Ilias nirgends die Schönheit der Helena, um derentwillen doch der ganze Krieg entbrannt ist, geschildert, aber wohl die Wirkung derselben, welche sie selbst auf die Greise hervorbringt; so beschreibt uns Homer nicht die Tracht seiner Helden, sondern läßt diese sie Stück für Stück, jedes durch ein besonderes Beiwort unserer Phantasie näher bringend, anlegen u. s. w. Der Maler kann eine Rose, ein Menschenantlitz, eine Gegend so darstellen, daß sie unmittelbar durch ihre von dem Auge mit einem Male erfaßte Schönheit auf unser Gemüt fast ebenso wirken, wie die nachgeahmten Gegenstände selbst. Versucht der Dichter, Körper durch Worte darzustellen, so wird er, dessen Darstellung ja Wort für Wort nacheinander in unser Bewußtsein eintritt, es nicht anders können, als so, daß er die einzelnen Teile des zu beschreibenden Gegenstandes nacheinander uns vorführt. Dadurch können wir freilich eine Reihenfolge sinnlicher Anschauungen für unsere Phantasie erhalten, aber wenn wir die letzten Worte gehört oder gelesen, sind die ersten Bilder schon verblaßt, und sollen wir nun etwa durch Nachdenken und Nachsinnen die einzelnen Züge zu einem Gesamtbilde in unserer Phantasie zusammenstellen, so ist das eine Aufgabe, deren Lösung die unmittelbare Wirkung der Dichtung stört, ja unmöglich wird, wenn wir gleich weiter hören müssen oder weiter lesen wollen. Wir gehen also gar nicht erst an sie heran, bekommen daher

kein wirkliches Bild des geschilderten Gegenstandes und die Folge davon ist, daß wir solche Schilderungen, mögen sie auch noch so schön ausgeschmückt sein, langweilig finden und mit Recht, denn das ist keine Poesie, sondern Prosa. Der Prosaiker kann verlangen, daß, wenn ich nach der von ihm gegebenen Beschreibung eine Sache nicht in ihrer Ganzheit sofort bei einmaligem Lesen auffasse, ich die Beschreibung noch einmal lese und durch die Arbeit meines Verstandes mir das nacheinander aufgezählte Einzelne zu einer Einheit zusammenstelle, der Dichter aber nicht. Dasselbe gilt auch von den beiden andern Zeit-Künsten mit den in ihrem Wesen liegenden Modifikationen. Auch sie können vermöge der Art des Mittels ihrer Darstellung nur Handlungen vorführen.

25. Handlungen können nun aber von zweifacher Art sein, einmal solche, welche durch Körper oder deren Glieder ausgeführt in die sinnliche Erscheinung treten, also Handlungen im gewöhnlichen Sinne des Wortes: Thaten, Ereignisse, Begebenheiten — sie mögen hier „äußere Handlungen" genannt werden; zweitens solche, welche im Innern des Menschen sich vollziehen: Gemütsbewegungen, wechselnde Stimmungen, Leidenschaften u. ä., welche der Kürze wegen als „innere Handlungen" bezeichnet werden sollen. Handlungen sind auch sie gewiß, da sie ja aus einer Reihe in der Zeit aufeinander folgender Teile bestehen und in einer Bewegung der Seele sich zeigen.

26. Das Mittel zur Darstellung von Handlungen kann nun sein: eine Reihe von *Tönen* oder eine Reihe von *Körperbewegungen* oder eine Reihe von *Worten*. Hiernach giebt es drei solcher Zeit-Künste: 1. eine, welche durch eine kunstmäßig geordnete Reihe von Tönen Seelen-Bewegungen (also *innere* Handlungen) zum sinnlichen Ausdruck für das Ohr bringt, das ist die *Tonkunst*, die *Musik*; 2. eine solche, welche durch eine kunstmäßig geordnete Reihe von Körperbewegungen *äußere* Handlungen dem Auge sinnlich veranschaulicht, das ist die bei den alten Griechen zu so hoher Ausbildung gebrachte *Mimik* (und Orchestik = Tanzkunst); 3. eine solche, welche durch eine kunstmäßig geordnete Reihe von Worten, also von begrifferfüllten, alle Seelenkräfte ansprechenden Tönen, *äußere* wie *innere* Handlungen darstellt, das ist die *Poesie*, die Dichtkunst.

27. Wie die Baukunst daraus hervorging, daß mit steigender Kultur und wachsendem Wohlstande der Mensch stets mehr bestrebt war, einer *physischen* Notwendigkeit, dem Bedürfnis eines geschützten Aufenthalts-, Versammlungs-Ortes, in veredelter, der jedesmaligen Bestimmung (Idee) der Baulichkeit entsprechender Weise gerecht zu werden, so hat eine *psychische* Notwendigkeit der ersten der drei Zeit-Künste den Ursprung gegeben. Eine erregtere Stimmung der Seele ruft unwillkürlich eine psychische Reaktion hervor, welche sich in einem erregteren Ausdruck durch die Sprachorgane kund giebt. Wird dieser Ausdruck kunstmäßig geordnet, rhythmisch und harmonisch gegliedert, so entsteht daraus der Ge-

sang als Ausdruck innerer Vorgänge. Ihm tritt zur Seite, um seine Wirkung zu verstärken, die ursprünglich in Nachahmung des menschlichen Gesanges oder auch gesangartiger Tierstimmen oder von Naturlauten hervorgegangene und zu seiner Begleitung bestimmte Musik, welche bei den Griechen mit dem Verfall ihres Kunstlebens, dann wieder im 15. Jahrhundert als selbständige Kunst sich loslöst. Wie die Baukunst eine künstlerische Veredelung der unorganischen Natur, so ist die Musik eine Veredelung der unartikulierten Empfindungslaute (s. 2.) und Naturtöne. Sie vermag Gefühle, Stimmungen, Gemütsbewegungen — d. i. ihren Ideeninhalt — durch Töne auszudrücken und dadurch verschiedene Einwirkungen auf den Hörer auszuüben: zur Freude, zur Trauer, zur Andacht zu stimmen, des Kriegers Mut im Kampfe zu befeuern, also durch Töne Stimmungen hervorzurufen oder zu fördern, Ideen, wenn auch nicht zu voller, klarer Auffassung, so doch zur Empfindung zu bringen. Hierin stimmt sie mit der Baukunst überein. Wie diese ferner ihre Schöpfungen von einem Grundmotiv aus gestaltet und gliedert, wie in ihr das Prinzip der Symmetrie von großer Bedeutung ist, so entwickeln sich auch die Werke der Tonkunst von einem Grundmotiv aus durch dessen verschiedene, einander folgende Variationen. Hat man ja doch die Baukunst eine „gefrorene Musik“ genannt.

28. Das Tonwerk, die Schöpfung des Künstlers, des Komponisten, kann nun nicht bloß von diesem, sondern auch von andern immer wieder zum Vortrage gebracht

werden und so entwickelt sich aus der Musik eine Kunst zweiter Ordnung: die des Nachahmers der Nachahmung, des ausübenden Musikers (Virtuosen) und Sängers.

29. Die zweite der Zeit-Künste, die Mimik, erstrebt ihren Zweck: Veranschaulichung einer Idee, durch Bewegungen menschlicher Körper, also durch ein Mittel, welches zu vollständig klarem Ausdruck des Ideengehalts nicht viel weiter ausreicht als die Töne der Musik. Sie ist ja nur eine gleichfalls aus dem Nachahmungstriebe des Menschen entstandene, durch ihren Inhalt und ihre Form zur Kunst erhobene, veredelte Gebärdensprache, welche als Tanz zuerst zu Zwecken des Gottesdienstes angewendet und ausgebildet ward (der griechische lyrische und dramatische Chor, die Priesterschaft der Salier in Rom, der Tanz um das goldene Kalb, Springprozessionen u. a.). Da die Mimik mit der Handlung zugleich auch die Träger derselben, die Körper, dem Auge vorführt, so ist sie eine lebend gewordene, bewegte Plastik. Als eine Zeit-Kunst, d. h. als Kunst der Bewegung, kann sie nur Fortschreitendes, also Handlungen darstellen, sonst wird sie zum lebenden Bilde, zur Plastik. Trotz der angegebenen Beschränktheit ihres Mittels und trotzdem sie durch diese bisweilen zur Übertreibung im Ausdruck zu greifen genötigt ist, muß sie nach dem Zeugnis der Alten mächtig zu wirken befähigt gewesen sein; sie muß dies um so mehr sein, wenn zu den Körperbewegungen noch der Gesichtsausdruck, das Mienenspiel hinzukommt und wenn noch dazu angemessene Musik gleichsam als Dolmetscherin ihrer stum-

men Bewegungen sie begleitet. Auch in ihrer neueren Ausgestaltung — oder sollen wir sagen: Entartung? — dem Ballett, übt sie ja großen Eindruck, wenn hier auch freilich oft der bloße Sinnenreiz die Hauptsache ist.

Auch aus ihr geht eine Kunst zweiter Ordnung hervor, die des darstellenden Mimen. Ihre Wirkung wird, wie eben bemerkt, durch die Begleitung der Musik erhöht. 30.

Die dritte dieser Zeitkünste, von welcher hier ausführlicher zu reden, ist die Poesie. 31.

Sie kann durch ihr Mittel, das begrifferfüllte Wort, beide Arten von Handlungen, äußere wie innere, Körper- und Gemütsbewegungen, darstellen. Im ersten Falle ist sie epische Poesie, im zweiten lyrische. Jene ahmt äußere Handlungen (Thaten, Ereignisse) mit Worten nach, d. h. sie erzählt dieselben, diese giebt dem Seelenleben des Dichters Ausdruck. Jene stellt also Vergangenes als vergangen dar (Es stand in alten Zeiten), diese Gegenwärtiges als gegenwärtig (Wie groß ist des Allmächtigen Güte). Diese Gegensätze werden aufgehoben und zu einer höheren Einheit verschmolzen in der dramatischen Poesie, welche Vergangenes als gegenwärtig und innere Handlungen durch äußere, d. h. diese als aus jenen hervorgehend, durch sie motiviert, darstellt.

Die epische Dichtung ruft gleichfalls eine Kunst zweiter Ordnung hervor, die des Recitators oder Rhapsoden; die Lyrik braucht meist die Kunst des Sängers und die den Gesang begleitende und hebende Musik; 32.

das Drama erreicht seine höchste Wirkung durch Unterstützung aller andern Zeit-Künste erster und zweitet Ordnung — so begründet es die Kunst des Schauspielers —, ja auch durch Heranziehung der drei Raum-Künste: Architektur, Plastik, Malerei, zu scenischer Ausschmückung.

Während von den Raum-Künsten die mit dem sprödesten, massigsten Material ringende, die Baukunst, zur Erhöhung ihrer Wirkung die Hilfe der beiden andern, der Plastik und Malerei, in Anspruch nimmt, zieht die über das beweglichste, am meisten geistige Mittel, das Wort, gebietende der Zeit-Künste, die Poesie, alle andern Künste zu ihrem Dienst heran, vergilt ihnen dies aber in vollstem Maße dadurch, daß sie ihnen eine reiche Fülle von Stoff zu ihren Darstellungen giebt, wie der Malerei (und der Zeichenkunst, der jetzt wohl zum Teil schon zu üppig wuchernden Illustration), der Plastik, der Mimik, dem Recitator, Komponisten, Sänger, Schauspieler, oder, wie der Baukunst, die Gelegenheit zu bedeutenden Schöpfungen.

33. Wenn man außer jenen drei Arten der Poesie noch von einer didaktischen Poesie redet, so enthält diese Bezeichnung in sich einen Widerspruch; denn die Poesie soll nicht didaktisch, d. h. belehrend sein, da sie ja nicht auf den Verstand einzuwirken hat. Es kann also keine „didaktische" Poesie geben, die eben nur eine solche ist, welche Kenntnisse verbreiten soll — denn dann wäre sie ja Prosa. Genusregeln oder das Einmaleins in die schönsten Reime gebracht, sind noch

keine Poesie. Wohl aber kann der Dichter Ideen, in dem bei 4 angegebenen Sinne, in dichterischer Weise, d. h. sinnlich anschaulich, darstellen, weil sie ja eben auch eine auf das Gemüt wirkende Seite haben. Sie können durch dichterische Behandlung aus dem Gebiete des bloßen Denkens auch in das der Phantasie gerückt werden, so daß sie durch diese ihren Inhalt der Seele tiefer, mächtiger, bleibender einprägen als durch bloß gedankenmäßige, d. h. prosaische, Darstellung. Schillers Künstler, das Eleusische Fest, das verschleierte Bild zu Sais und viele andere Beispiele können hierfür angeführt werden. Aber die Gedichte dieser Art bilden keine besondere Gattung neben den drei oben aus dem Begriff der Poesie abgeleiteten. Diese unterscheiden sich ja nämlich voneinander nicht durch ihren Stoff (derselbe Stoff, z. B. „Wallenstein“, kann episch, lyrisch und dramatisch behandelt werden), sondern durch die Form ihrer Darstellung — und so sind jene didaktischen oder besser ideellen Gedichte, da sie ihre Form von einer der drei Gattungen entlehnen, an diese anzuschließen als Unterarten von ihnen (vgl. 34).

34. Bei den Griechen finden die drei Gattungen der Dichtkunst sich streng geschieden und sind gleich an ihrer Versform erkennbar: der Vers des Epos ist der heroische Hexameter, die Lyrik tritt zuerst im elegischen Versmaß (Distichon), später in reich entwickelten Strophen auf, das Drama hat für den Dialog den iambischen Trimeter, für seine lyrischen (Chor=) Partieen lyrische Strophen.

Daß innerhalb eines Epos sich auch lyrische Stellen — Ausdruck subjektiven Gefühls — finden, wie daß es bisweilen durch Wechselreden dramatische Färbung erhält, ist natürlich, ebenso, daß ein lyrisches und dramatisches Gedicht epische, erzählende Stellen, letzteres auch rein lyrische Stellen (Monologe) haben kann. Abgesehen davon treffen wir nun aber in der neueren Poesie viele Mischarten — wir werden von episch-lyrischen, lyrisch-epischen (je nachdem jenes oder dieses überwiegt), wie von episch- u. s. w. didaktischen Gedichten reden müssen.

Welches ist die älteste Art der Dichtung, d. h. der erste Versuch, empfangene Anschauungen und durch sie hervorgerufene Ideen durch Worte sinnlich-anschaulich darzustellen? Die ersten Anfänge der Poesie finden wir in der Mythe. Sie ist der erste Versuch des Menschen, die Eindrücke, welche die Außenwelt, besonders in ihren größten, auffallendsten, für des Menschen Wohl und Wehe bedeutsamsten Erscheinungen auf seine Seele macht, durch Sinnbilder sich klar zu machen. Die Himmelskörper und ihre Bewegungen, vor allen die Sonne mit ihrem mächtigen Einflusse auf alles Leben auf Erden, das Meer, der Strom, das Gewitter, Erscheinungen, deren Wesen der Mensch auf einfacher Kulturstufe nicht begreifen, nicht wissenschaftlich sich erklären kann, sucht er seinem Fassungsvermögen näher zu bringen dadurch, daß er sie mit menschlichen Dingen und Verhältnissen vergleicht — wie wir ja auch Kindern ihrem geistigen Vermögen angemessen den Sternenhimmel nicht als erfüllt von unendlich vielen, nach bestimmten Gesetzen sich bewegenden Weltkörpern darstellen, sondern als eine Menge Lichtlein, welche Gottes Engel allabendlich anzünden. So wird dem kindlichen Gemüte eines Volkes in seiner Jugendzeit

die Sonne zum feurigen, über das Himmelsgewölbe gelenkten Wagen, der Donner zur Waffe in der Hand eines mächtigen Wesens, der pestaushauchende Sumpf im Urwalde zum Drachen, die Wolken des Himmels in dem regenbedürftigen Indien zu den milchspendenden Kühen eines Gottes. Diesen vergöttlichten Wesen wurden nun auch bedeutende Wirkungen menschlicher Thätigkeit zugeschrieben: „Der Drache wird von den Pfeilen des Sonnengottes erlegt“ ist dichterischer Ausdruck für: der Wald wird gerodet, die Sonnenstrahlen bekommen freien Zutritt, der Sumpf trocknet aus, die Gegend hört auf, gesundheitsgefährlich zu sein. So ist die Mythenbildung der erste Anlauf zu einer Wissenschaft von den Dingen außer dem Menschen, von der Natur, nur daß sie es nicht zu einer solchen bringt, da ihr Prinzip und System fehlt, da sie bei der Versinnlichung der einzelnen Naturwesen und -Erscheinungen durch das Bild, das Wort stehen bleibt. Weil jene Wesen als wirkend, als nützend oder schadend aufgefaßt werden, liegt es nahe, sie sich als menschliche, nur mit höheren Kräften ausgestattete Wesen zu denken, und so entsteht die Fülle von Göttern, Halbgöttern, Heroen, welche die Mythologie der Griechen, wie sie von Homer und Hesiod ausgeprägt worden ist, wie sie auch unsere oft weit mehr Gemütstiefe und dichterischen Sinn verratende, freilich nicht zu so klar anschaulichen, schönen Gestalten herausgebildete germanische Mythologie uns vorführt. Diese höheren Wesen sucht nun, eben weil sie Nutzen oder Schaden bringen kön-

nen, der Mensch für sich zu gewinnen, er bringt ihnen Opfer, ruft mit Bitte und Dank ihren Namen an und fügt mit kurzen Worten ihre hauptsächlichsten Eigenschaften und Thaten hinzu, wie wir es in dem Gebete des Apollopriesters Chryses in der Ilias finden:

„Höre mich, Gott, der Du Chryse mit silbernem Bogen umwandelst
Samt der heiligen Killa und Tenedos mächtig beherrschest,
Smintheus, hab' ich Dir je den prangenden Tempel bekränzet
Oder hab' ich Dir je von erlesenen Farren und Ziegen
Fette Schenkel verbrannt, so gewähre mir dieses Verlangen:
Meine Thränen vergilt mit Deinem Geschoß den Achäern!"

So haben wir uns, wie auch die altindische Dichtung bezeugt, die älteste Poesie als einfachen Hymnus zu denken, also als Lyrik, wie ja auch von den beiden andern Zeit-Künsten die dieser als Ausdruck von Gemütsbewegungen am nächsten stehende Musik älter ist als die äußere Handlungen zur Darstellung bringende und deshalb mit dem Epos zu vergleichende Mimik. Da nun aber in dieser ältesten Lyrik bald die Erzählungen von den Thaten des angerufenen Gottes einen stets breiteren Raum einnahmen — infolge des dem jugendlichsten Alter wie des einzelnen Menschen, so eines ganzen Volkes eigenen Wohlgefallens an erzählender Darstellung —, so bekam sie frühzeitig stets mehr epischen Charakter, und daher kann das Epos als die kunstmäßig zuerst ausgebildete Dichtungsart überhaupt für die älteste gelten.

36. Eine zweite reiche Quelle des Epos fließt in der Sage. Wie die Mythenbildung der erste, in Poesie umschlagende Versuch einer Naturerkenntnis ist, so ist die Sage die Vorläuferin der Geschichte. Die Erinnerung an bedeutende Ereignisse lebte bei einem Volksstamme in mündlicher Überlieferung fort, welche — mit oder ohne Absicht — den ursprünglichen geschichtlichen Kern stets mehr mit Zusätzen umspinnt und so zuletzt oft ganz verhüllt. Solche aus der Sage hervorgegangene Lieder finden sich bei allen nur einigermaßen der äußersten Roheit entwachsenen Völkern. Galt es ja doch als eine heilige Pflicht wohlverdienter Dankbarkeit gegen die großen Männer der Vorzeit, ihr Andenken im Liede unsterblich zu erhalten, wie die Hoffnung auf diese Unsterblichkeit im Liede für sie einer der mächtigsten Antriebe zu kühnen Thaten und freudiger Hingabe für ihres Stammes Wohl gewesen war. Mag nun jeder beliebige Volksgenosse, der dazu beanlagt war, ergriffen von irgend einem Vorgange, diesen in eine Form gebracht haben, welche dem Gedächtnis das Festhalten erleichterte und dem Geschmacke der Seinen wohl gefiel, oder mag schon in ältester Zeit wenigstens bei manchen Stämmen die Pflege der Dichtkunst, die Behütung und Bereicherung des Schatzes nationaler Sagen und Lieder Vorrecht und Pflicht einzelner Familien oder Kasten gewesen sein, jedenfalls trat diese älteste Poesie nicht in lang ausgesponnenen Epopöen von Tausenden von Versen auf, sondern in kurzen Liedern, wie solche ja bis in unsere Tage jede

Zeit nach ihren Anregungen in ihrer Weise schafft. Solche Lieder wurden von dem Sänger vorgetragen, welcher seinen (recitativ-ähnlichen) Vortrag durch ein Vorspiel seines Saiteninstrumentes einleitete und mit einzelnen Accorden begleitete und hob, wie Phemios (= der Mann der Sage) auf Ithaka, Demodokos (der das Volk bewirtende) bei den Phäaken. Solche Sänger aber waren nicht bloß die Hüter, Pfleger und Verkünder der alten Lieder, sie dichteten auch neue hinzu; schon in der Odyssee heißt es:

„Denn der neuste Gesang erhält vor allen Gesängen
Immer das lauteste Lob der aufmerksamen Versammlung.“

Auch die deutschen Stämme hatten schon in der vorchristlichen Zeit solche Sänger, welche den Ruhm der Götter und Helden verkündeten, ohne daß sie eine Kaste (wie Klopstock sie als „Barden“ auffaßt) gebildet hätten.

37. Da nun oft mehrere solche Lieder, an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten entstanden, auf einen Helden, auf einen Sagenkreis sich bezogen, konnte ein Sänger, zumal nachdem die Fertigkeit des Schreibens eine geläufigere geworden war, leicht auf den Gedanken kommen, dem Stoffe nach zusammengehörige Lieder zu einem größeren Ganzen zu vereinigen mit Hinzudichtung der nötigen Übergänge und mit Ausfüllung der Lücken der mündlichen Überlieferung, also als Rhapsode aufzutreten in der eigentlichen Bedeutung des Wortes, als Zusammennäher, Zusammenfüger von Liedern. Wie Bäche von verschiedenen

Seiten her zu einem Flusse zusammenrinnen, der dann durch Vereinigung mit andern Flüssen zu einem Strome wird, so flossen ursprünglich vereinzelte Lieder zu einem großen Epos zusammen. So entstand aus jenen alten Liedern, welche man „unmittelbares Epos“ nennen könnte, das „mittelbare Epos“, d. h. das durch einen einzelnen Dichter mit Bewußtsein auf Grund vorhandener älterer Lieder unter Hinzuthun von Eigenem geschaffene Epos. Das ist die Art der Entstehung der großen Epopöen, welche unter dem Namen des Homer so bekannt sind, sowie der unseres Nibelungenliedes und der Kudrun. Nur so auch erklärt sich vieles in diesen: einzelne Widersprüche, das öftere Hinweisen auf den Ausgang, die Ungleichmäßigkeit der Sprache und des Versbaues in einzelnen Teilen, die Mischung der Dialekte in den Homerischen Gesängen, das Vorkommen althochdeutscher Formen in dem mittelhochdeutschen Nibelungenliede, z. B. gewarnôt (statt gewarnet) als Reim auf den Eigennamen Gêrnôt — hier ließ sich die sprachliche Form des älteren Liedes nicht in die Sprache des Zusammenfassers umgießen ohne zu große Veränderung des Textes. Daher erklärt es sich endlich auch, daß die Namen der Dichter solcher „mittelbarer“ Epopöen uns nicht bekannt sind, sie waren eben bescheiden genug, sich nicht als Dichter des Ganzen zu nennen und nennen zu lassen. Der Name Homeros (d. h. doch wohl auch: Zusammenfüger) ist eben spätere Erfindung, wie solche die Griechen liebten (vgl. Dorus, Jon, Aeolus und andere zur Bezeichnung des Stammvaters

einer Volksgruppe u. s. w. erfundene Namen). Für den ganzen Hergang haben wir auch ein sehr treffendes neueres Beispiel: Herders Cid ist nicht eine bloße Übersetzung — die spanischen Romanzen vom Cid sind unmittelbares Epos, daher findet sich dieselbe Thatsache manchmal in zwei Romanzen und zwar nicht immer ganz übereinstimmend erzählt, ja einzelne Romanzen widersprechen einander geradezu bei der Erzählung eines und desselben Gegenstandes; diese Mißstände hat Herder beseitigt und ist an dem spanischen Epos zu einem „Homeros“ im besten Sinne des Wortes geworden. — Durch die vorher festgestellte Entstehungsart dieser „mittelbaren“ epischen Dichtungen wird kein Blatt aus dem Lorbeerkranze der Dichter gerissen, deren ordnender und nachhelfender Hand wir solche Epopöen verdanken. Ihre Dichtergröße zeigt sich in vollem Glanze darin, daß sie es verstanden, dem Zerstreuten eine ideale Einheit zu geben: den Zorn des Achilleus, die Treue der Penelope — oder in unseren deutschen Gedichten die Verherrlichung der Treue, im Nibelungenliede der des Mannes in allen Verhältnissen, deren Bruch selbst dem größten Helden Siegfried jähen Untergang bereitet, der Freundestreue, die bis zum Tode standhält, der Treue des Lehnsmanns gegen seinen König, die in Hagen selbst zum grausigen Verbrechen führt, der Treue des Königs gegen seine Mannen, die er dem Feinde nicht preisgiebt, selbst wenn er dadurch das eigene Leben retten kann — und in dem sanfteren Gegenbilde zu den Nibelungen, der Kudrun, die Verherrlichung der

Frauentreue, die durch kein Mißgeschick, durch keine Marter zum Wanken gebracht wird.

38. Das deutsche Volksepos hat außer der Mythe und Sage aber noch eine dritte Quelle. Einfache Erzählungen von dem, was der Mensch an Tieren des Waldes und Feldes beobachtet, Geschichten von der Stärke des Bären, der Raubgier des Wolfes, der List des Fuchses gingen in friedlichen, keinen Stoff zur Heldensage bietenden, von der Jagd, dem Leben in Forst und Flur ausgefüllten Zeiten von Mund zu Mund, wurden später aufgeschrieben, erweitert, und so entstand aus ihnen das Tier-Epos von Reinhard (oder niederdeutsch: Reineke) dem Fuchs, ein Stoff, welcher, mit einer gewissen Vorliebe gepflegt, fast in jedem Jahrhundert eine neue Bearbeitung fand, damit freilich aber auch stets mehr eine veränderte Färbung, zuletzt eine allegorisch-satirische, erhielt, wie sie in Goethes Reineke Fuchs uns entgegentritt.

39. Das in dieser Art, als unmittelbares und mittelbares, entstandene Epos nennen wir Volksepos. Eben wegen seiner Entstehung kann es keinen andern Stoff haben als die Mythe und Sage des eigenen Volkes. Es hat ferner bei jedem Volke seine bestimmten Formen: bei den Griechen den heroischen Hexameter, bei den Deutschen bis in die Zeiten nach der Völkerwanderung die bei den skandinavischen Germanen noch länger beibehaltene Alliteration (Stabreim), s. 43, in den mittelhochdeutschen Bearbeitungen der alten Volkslieder die Nibelungenstrophe (136).

Die Blüte des Volksepos fällt in das Jugendalter, 40. die heroische Zeit eines Volkes. Wenn auch auf höheren Kulturstufen noch manches einzelne Lied durch bedeutende Ereignisse hervorgerufen wird und z. B. die Lieder von den Kämpfen der Schweizer gegen Österreich, die Lieder der Landsknechte, Prinz Eugen der edle Ritter u. s. w. echte Volksdichtungen sind und solche auch bis in unsere Zeit hinein entstehen, so bleiben sie eben vereinzelt, sie werden zu bald durch Schrift und Druck fixiert, die kleinen Liedesquellen rinnen nicht mehr zu größeren Strömen zusammen und zugleich beschränkt die stets mehr sich ausbreitende Kunstdichtung der Volksdichtung den Raum.

Das deutsche Volk hatte nach Cäsars und Tacitus 41. Berichten, als es mit den Römern zusammenstieß, eine reiche Fülle der Mythe und Sage entquollener Volksdichtung hervorgebracht. Diese aber ist in den Stürmen der Völkerwanderung zum Teil mit den Volksstämmen, welche ihre Schöpfer und Träger gewesen, untergegangen und nur e i n Sagenstoff hat, weil er aus der allen (indo=) germanischen Stämmen im großen Ganzen gemeinsamen Mythe hervorgegangen, über jene Vernichtung hinaus sich erhalten: das ist die aus der Mythe vom Sonnengotte erwachsene Sage von dem Helden, dem Drachentöter Siegfried, dem Herrn des großen Hortes, durch dessen Besitz er ein Nibelung, ein den bösen Mächten Verfallener wird, der nun die im Zauberschlaf liegende Brunhilde (der Sonnengott die im Winter erstarrte Erde) erweckt, mit ihr sich ver=

lobt, aber, von dem sanfteren Reize Kriemhildens angezogen, ihr die Treue bricht und diesen Treubruch durch jähen Tod in der Fülle seiner Kraft und Heldenherrlichkeit büßen muß. Auch die Tiersage hat die Völkerwanderungszeit überdauert.

42. Wie aber durch diese die alten Lieder, auch die von Arminius, dem Besieger der Römer, untergingen, so haben die mit ihr emporkommenden deutschen Stämme neuen reichen Stoff zum Sagen und Singen erhalten durch ihrer Helden Großthaten. Da ist es vor allen der Ostgotenkönig Theodorich, um den als ihren Lieblingshelden Volkssage und Volkslied so reiche, üppige Ranken gewoben haben, daß das durch die Geschichte klar gezeichnete Bild des großen Mannes in diesen Ausschmückungen gar nicht wiederzuerkennen ist. Diese der Völkerwanderungszeit entsprungenen Lieder haben liebevolle Pflege gefunden und sind durch fahrende Sänger über alle Wohnsitze deutscher Stämme bis hoch in den skandinavischen Norden verbreitet worden. Etwa um das Jahr 600 mag die reichste Entfaltung des deutschen Heldensanges stattgefunden haben. Aber trotzdem Karl der Große in echt deutscher Gesinnung solche alte Volkslieder sammeln und niederschreiben ließ, so sind sie für uns doch verloren. Denn der fromme Eifer der Verkünder und Verbreiter des Christentums hat sie als Werke des Heidentums hart bedrängt und so sind sie, weil sie von denen, die fast allein schreiben konnten, den Geistlichen, nicht niedergeschrieben wurden, verschwunden. Nur bei den Stämmen, welche erst

später für das Christentum gewonnen wurden, den nordischen, auf Island zumal, erhielten sie sich und sind durch Aufzeichnung auch uns erhalten worden (in der Edda). In Deutschland selbst haben in christlicher Zeit nur wenige sich gefunden, welche den neuen Glauben mit der Pietät gegen die Überlieferung der Vorfahren vereinigen zu können glaubten. Einem solchen verdanken wir das auch in seinem verstümmelten Zustande großartige und von echt dichterischer Gestaltungskraft zeugende Bruchstück des Hildebrandliedes, einem zweiten die Bearbeitung der Sage von Walther von Aquitanien in lateinischen Hexametern, welche uns trotz der Umgießung in die fremde Form das gediegene Erz der deutschen Volksdichtung der Völkerwanderungszeit noch erkennen läßt.

43. Das Bruchstück des Hildebrandliedes giebt uns auch Aufschluß über die später (107) ausführlicher zu besprechende Form jener, wenn auch meist schon in christlicher Zeit entstandenen, doch durchweg noch den Stempel altgermanischen Heidentums tragenden Dichtung. Auch auf den Charakter der Darstellung, den Stil jener Volksdichtung läßt uns dieses Bruchstück einen Schluß machen; es ist derselbe, der auch im späteren Volksliede sich wiederfindet: ein rasches, bisweilen sprungweises Vorwärtseilen der Erzählung mit Vorliebe für die dramatische Form des Dialogs.

44. Wenn nun aber auch unsere, der Völkerwanderungszeit entsprungene epische Volksdichtung nur noch in wenigen Bruchstücken uns erkennbar ist, so ist sie

ihrem Stoffe nach dennoch nicht ganz verloren gegangen. Mochten auch die Geistlichen und die höheren Stände gegen sie im Interesse des Christentums sich feindselig verhalten, das Volk bewahrte diese Erinnerungen an seine Vorzeit doch in treuer Seele und, wie es Jahrhunderte dauerte, bis der Kampf zwischen dem neuen Glauben und dem Jahrtausende alten der Väter in den Herzen der Volksgenossen ausgefochten war, wie wir ja Spuren altheidnischen Aberglaubens bis heutzutage noch im Volksglauben finden (s. F. Hoffmann, Nachklänge altgermanischen Götterglaubens im Leben und im Dichten des deutschen Volkes, Hannover 1888), so sangen, als Geistlichkeit und Adel von der alten Volksdichtung sich abgewendet, doch noch, wie es heißt, „die Blinden und Bauern" von Siegfried, von Dietrich (= Theodorich), von all den Helden der Vorzeit. Und als nun jener Kampf endgültig zu Gunsten des Christentums entschieden war, so daß die Erinnerungen aus der alten Väterzeit diesem nicht mehr gefährlich werden konnten, da quollen bei der unter Mitwirkung anderer begünstigender Umstände (Kreuzzüge, die Kaiser aus dem Geschlechte der Staufer) mächtig erwachten Lust am Sagen und Singen, wie am Hören, die bis dahin gleichsam unter dem Boden fortsickernden Liedesquellen wieder hervor, fanden in neuer Form, in neuer Sprache willige Hörer und zum Teil Ausgestaltung zu größeren Epen (vgl. 37). So traten in der Zeit von 1150 bis 1300 die alten Sagen wieder hervor in neuer Gestalt, besonders auch so, daß mit stets größerer Ab-

schwächung des Heidnischen das ursprünglich Mythische in ihnen immer mehr vermenschlicht ward: aus dem Sonnengotte war der Held Siegfried geworden, von Dietrich ward gesungen, was früher von Göttern gesungen ward.

Aus dieser stets weitergehenden „Vermenschlichung" entwickelte in jahrhundertelanger Überlieferung aus den Mythen zuletzt sich das eigentliche, echte Märchen: die Götternamen wurden durch menschliche ersetzt, dann bloß ganz allgemeine Bezeichnungen gewählt (ein König, ein Königssohn u. ä.), das Großartige im Mythus zum Einfachen, Gewöhnlichen herabgesetzt. So hat der uralte Mythus von dem Sonnengotte und der von ihm aus der Erstarrung des Winterschlafes erweckten Erde, welcher schon in der Sage von Siegfried und Brunhild vermenschlicht uns entgegentritt, sich zuletzt umgebildet in das anmutige Märchen vom Dornröschen. 45.

Zwar werden auch nach 1300 die alten Sagenstoffe immer noch bearbeitet, aber immer kunstloser, immer roher. Und als nun gar gegen Ende des Mittelalters der ganze Geist des Volkes ein andrer ward, als andre Fragen — religiöse, politische, soziale — die Gemüter beschäftigten, als durch die großen Erfindungen und Entdeckungen, welche die neue Zeit einleiteten, durch den mächtigen Zauber der wiedererwachenden Kenntnis des klassischen Altertums die Gebildeten der Pflege der heimischen Sprache und Dichtkunst entfremdet wurden: da schuf das Volk an Stelle der stets mehr verblassenden Heldengestalten der Vorzeit aus seinem Geiste und 46.

aus dem neuerwachten Geiste des Strebens nach Aufklärung, nach praktischen Zielen sich neue Helden, von deren Thaten man nicht mehr „sang“, sondern nur „sagte“: die Helden des „gesunden Menschenverstandes“, der Opposition gegen alles, was diesem widersprach oder über ihn hinausging. Da wurden in mündlicher prosaischer Überlieferung Geschichten erzählt von Till Eulenspiegel, der durch seinen, aller Phantasie baren, alles von ihr Gefärbte lächerlich machenden Mutterwitz als Vertreter verständiger, aber auch platter, nüchterner Lebensklugheit sich hinstellt; da meinte man die dem gewöhnlichen Verstande als unglaublich erscheinenden, weil das Altgewohnte überschreitenden, Berichte der Seefahrer und Entdecker durch faustdicke Lügen „übertrumpfen“ und dadurch lächerlich machen zu müssen — im Finkenritter; da verspottete das erwachende Volksbewußtsein die allerdings meist verrotteten Zustände in den Reichsstädten mit ihren wohlweisen Regierenden in den „Schildbürgern“; da erhob die durch den für jene Zeiten mächtigen Aufschwung der Wissenschaft sich bedroht fühlende Volkssitte sich in der Sage vom Doktor Faust gegen alle Gelehrsamkeit als Teufelswerk, welches zur Sünde, zum zeitlichen und ewigen Verderben führe. Dieser Zeit der Gärung, dem Mißbehagen am Alten, während das Neue noch nicht da war, das seine Stelle einnehmen sollte, entstammt auch die zweite großartige Volkssage, die vom ewigen Juden, welche besagt, daß das Leben nicht nur nicht der Güter höchstes ist, sondern daß niemals sterben zu können für den sündigen

Menschen der schwerste Fluch, die größte Qual sein müßte.

So treten an die Stelle der alten Helden des Schwertes die Helden des Verstandes, des Geistes. Nachdem von ihnen in stets durch neue Zusätze vermehrter mündlicher Überlieferung „gesagt“ worden war, fanden sich auch die „Homere“ dieser Art von Volksdichtung, d. h. solche, welche die einzelnen, über weite Teile Deutschlands hin zerstreuten Erzählungen sammelten und ohne besondere künstlerische Ordnung und Ausgestaltung nun als ein Buch herausgaben, gefördert durch die Erfindung der Buchdruckerkunst. So trat das Prosa-Buch an die Stelle des Liedes, des Sängers. Das hing ja auch mit der Umwälzung des Lebens zusammen. Das unruhig aufgeregte Wesen dieser gärenden Zeit fand nicht die Ruhe, die Muße, welche das Anhören des epischen Sängers erfordert, das Volksleben fand nicht mehr seinen Mittelpunkt bloß an an den Festen der Fürsten und Herren. Auch das Lesen des in Versen gebundenen längeren Epos sagt solcher Stimmung nicht zu, wohl aber fand man noch Zeit, ein Buch in Prosa gelegentlich in seinen einzelnen Teilen nacheinander zu lesen. So finden diese prosaischen Volksbücher große Verbreitung, sie treten an die Stelle der epischen Dichtung, sie sind der Anfang der nachher in stets größerer Fülle hervortretenden, in unserer Zeit alle andern Schöpfungen der Dichtkunst überwuchernden Prosa-Erzählung, des Romans. 47.

48. Dieser Name hängt damit zusammen, daß, wie schon die ritterlichen Dichter des Mittelalters die Stoffe zu ihren Kunstepen nicht der nationalen Heldensage, sondern mit der den Deutschen zu jeder Zeit eigenen Vorliebe für das Fremde aus den Dichtungen romanischer Völker entnahmen, so auch diese Volksbücher fast ausschließlich von den Franzosen herübergekommene romantische Ritter-Erzählungen (Melusine, Magelone, Genovefa, Haimonskinder u. s. w.) zu ihrem Stoffe haben, während nur sehr wenige (der hörnene Siegfried, Herzog Ernst) die alten Volksüberlieferungen in Prosa aufgelöst fortführen. In diesen Volksbüchern ist also das stets mehr als hemmend, als störend empfundene Gefüge des Verses gesprengt und so hat sich der epische Inhalt in das breitere Bett der Prosa-Erzählung, oft freilich mit sehr seichten Fluten, ergossen.

49. Daneben führte das (gesungene) Volkslied ja freilich noch sein Leben weiter fort, aber es blieb mehr den niederen Schichten des Volkes überlassen (wie wir es schon einmal gefunden) und entartete nach Form und Inhalt stets mehr zu Geschmacklosigkeit und Roheit (83. 84). Auch fanden die alten Stoffe immer weniger Teilnahme, das „neueste Lied“ gefällt ja, wie es schon bei Homer heißt, den Hörern am besten, und so sehen wir denn die letzten Nachfolger unserer alten Volkssänger in den — Bänkelsängern, welche auf Jahrmärkten und sonst die „neueste Mordgeschichte“ unter sinnlicher Veranschaulichung dieser durch eine recht schreiend bemalte Leinwand absingen. Das sind die „neuen Lieder, gedruckt

in diesem Jahr" — aber sie singen nicht mehr von den Helden der Vorzeit, nicht mehr „von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt", nicht „von allem Hohen, was Menschenherz erhebt", sondern, wie schon die Volkslieder des 16. und 17. Jahrhunderts vielfach ihres Dichters, und seiner Hörer, warme Teilnahme an Räubern u. dgl. (Lindenschmied u. a.) bekunden, — je schauriger die Mordgeschichte, desto mehr entspricht sie dem roh gewordenen Geschmack der Menge.

50. Denselben Prozeß hat nun auch in schon bedenklich großem Umfange der Roman durchgemacht. Bei der großen Verbreitung, die er infolge der in immer tiefere Schichten eindringenden Lust am Lesen prosaischer Erzählungen gefunden hat, ist er auch stets mehr zu dem Geschmacke der größeren, sittlich und geistig weniger gebildeten Menge herabgestiegen, ja er hat in großen Kreisen den Geschmack verderben geholfen, weil viele Romanschreiber eine Erweiterung ihres Leserkreises durch recht drastische Mittel, durch „Sensation", erstrebten und nicht ohne Erfolg. Die sogenannten Kolportage-Romane (deren Verbreitung wohl auch hauptsächlich dadurch gefördert wird, daß die „Kunstromane" für die Menge des Volkes weniger verständlich sind), diese Erzählungen mit ihren haarsträubenden Geschichten von Mord, Totschlag und jeglichem Laster, die schon mit ihren Titeln viele, sonst ein einförmiges, geistloses Leben führende Menschen durch die Hoffnung auf heftige Erregung und Spannung, auf „Gruseln" oder Rührungsthränen, lebhaft anlocken, sind die würdigen Geschwister jener

Jahrmarkts-Mordgeschichten. — Aber dasselbe Gift wird dem „Publikum" auch in feinerer Weise beigebracht. Es giebt z. B., auch in weit verbreiteten Zeitschriften, Romane, welche mit dem höchsten „Interesse" von solchen gelesen werden, die es sehr übelnehmen würden, wenn man ihren Geschmack mit dem des Publikums der Kolportage-Romane gleichstellen wollte, Romane, von denen man sagen kann, daß sie mit grausamer Wollust oder wollüstiger Grausamkeit ein Paar Menschen uns vorführen, von denen wir von vornherein wissen, daß sie einander lieben, für einander bestimmt sind, die aber sich gegenseitig bis aufs Blut quälen, ehe sie sich finden. Die Verfasser oder Verfasserinnen solcher Romane wissen eben, daß in sehr vielen Menschen unter gebildeter Äußerlichkeit und feiner Politur eine Ader fließt, die lebhaft pulsiert, wenn Seelenqual und Geistesmord auf dem Papiere verübt wird. Wer Gefallen an solchen Dingen findet, hätte als Römer oder Römerin der schlechten Zeit an den Gladiatoren-Kämpfen Gefallen gefunden, könnte an spanischen Stiergefechten seine Freude haben. Diese Verirrung und Irreführung des Geschmackes und des Gefühls, so verbreitet sie auch über große Kreise hin sein mag, ist doch glücklicherweise noch keine allgemeine und den schlechten Romanen, welche schlecht sind, nicht etwa weil sie unsittliche Grundsätze verbreiten, sondern weil sie die Phantasie in einer das Gleichgewicht der Geisteskräfte zum Schaden der ganzen Harmonie des Lebens störenden Weise erregen und erhitzen, steht in der neueren Litteratur

eine große Reihe trefflicher, für Geist und Gemüt reiche Frucht bringender Romane gegenüber, welche auch weithin den Beifall der wirklich Gebildeten finden.

51. Der echte Roman ist eine würdige Fortsetzung der alten epischen Dichtung in einer den veränderten Kulturverhältnissen angemessen veränderten Gestalt —, und deswegen muß auch er hier eine ausführlichere Besprechung finden. Er ist nun einmal, da die Zeit des Epos vorüber ist, das Drama, das Theater nicht immer, nicht jedem offen steht, die Hauptform, in welcher auf poetischem Wege (durch sinnlich-anschauliche Darstellung von Ideen) der Seele Nahrung zugeführt wird, ein mächtiger Hebel in unserer ganzen modernen Entwickelung. Er muß aber eben deswegen, weil er erziehend und bildend wirken soll, uns unsere Zeit begreifen lehren, wozu doch gehört, daß er auch die dieser vorangegangene Entwickelung, deren Ergebnis sie ja ist, uns kennen lehrt. Nicht das Leid, die Freude einzelner, an sich gleichgültiger Persönlichkeiten zu schildern, ist seine Aufgabe; er wird dies ja auch thun müssen, aber diese Einzelnen werden in ihm nur als Vertreter ihrer Zeit uns das Wesen dieser, was diese gedacht, gefühlt, gewollt, erkennen lassen. Natürlich sind hierunter nicht verstanden die sogenannten historischen Romane à la Mühlbach und Samarow, diese widerwärtige Verquickung der Geschichte mit Phantasie. Der Held oder die Helden des Romans dürfen, wenn derselbe nicht in ganz alter, dem Schaffen des Dichters freiere Bewegung gestattender Zeit spielt, eben nicht

historische Personen sein, aber ihr Leben, ihr Denken, Fühlen und Handeln muß beruhen auf dem breiten Grunde ihrer ganzen Zeit, diese mit ihren verschiedenen Strömungen und Strebungen müssen wir aus ihm kennen lernen. Und so ist denn der alte „Simplicissimus“ trotz seiner Roheit, ja stellenweisen Unfläterei, trotz der Zerfahrenheit und mangelnden Abrundung in seiner Erzählung ein besserer Roman als etwa Kaspar v. Lohensteins „Großmütiger Feldherr Arminius“ u. s. w. So ist Goethes Wilhelm Meister ein guter Roman trotz manches Bedenklichen in ihm und trotzdem er unserer Zeit, weil sie in unbehaglicher Hast anderen Zielen nachjagt, in seiner ruhigen Schönheit nicht gerade sehr „sympathisch“, ja vielmehr langweilig erscheint. Und bis in die neueste Zeit hinein finden wir ja eine ganze Reihe vortrefflicher Romane, welche nicht — wie das „Lesefutter“ für das Leihbibliothekenpublikum — dem krankhaften Bedürfnis nach „Sensation“, nach Spannung und Aufregung entgegenkommen, noch auch — unter dem Vorwande sittlicher Belehrung — Gemeines, Häßliches, Unsittliches mit Behagen darstellen, sondern, wie das echte Epos, ein Zeitalter mit seinem Ideengehalt uns sinnlich-anschaulich vor die Seele führen und, indem sie den Einzelnen als diese Strömungen zum Ausdruck bringend, sie fördernd oder bekämpfend, die Kraft des sittlichen Willens und der Persönlichkeit ihnen entgegenstellend, siegend oder untergehend, darstellen, fast die Wirkung der Tragödie erreichen. Als ein Roman solcher Art sei hier K. Gutzkows Zauberer von Rom erwähnt,

ein Roman, welcher wohl verdient, nicht vergessen zu werden. Zeigt er auch eine störende Unbeholfenheit des Aufbaues, ist auch sein Abschluß ein zu phantastischer, so empfiehlt er sich doch durch die treffende, auf gründlichem Wissen beruhende Schilderung der von ihm behandelten geistigen Mächte und Bestrebungen, durch feine Entwickelung der mannigfaltigsten Charaktere, durch eine Fülle echten Humors und ergötzlicher Komik und, was noch mehr ist, sein Ideengehalt ist für unsere Zeit — und wohl noch für lange Zeiten! — von hoher Wichtigkeit. Ebenso giebt uns desselben Roman: Die Ritter vom Geiste, ein getreues, ansprechendes Bild der Regungen der vierziger Jahre auf politischem und sozialem Gebiete. Kulturgeschichtlichen Wert haben ferner in hohem Grade die Romane von Gustav Freytag, wie viele von R. v. Gottschall, von Fr. Spielhagen. Zu solchen Romanen gehört freilich mehr Geistesbildung und Wissen als zu den Erzählungen von Grafen, Gräfinnen, Kommerzienräten u. a. (vergl. Schiller, Shakespeares Schatten) oder zu den Darstellungen des Lebens auf der Gasse.

52. Aber auch der Roman, welcher für eine größere Reihe von Ereignissen, für die Entwickelung eines oder mehrerer Charaktere unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen will, ist für das Lesebedürfnis einer Zeit, die, wie rasch leben, so auch rasch lesen will, immer noch zu lang. Und so hat neben ihm die kürzere epische Prosa-Dichtung, die Novelle, welche die Darstellung eines einzelnen Begebnisses zu ihrem Inhalte hat, sich in reicher, ja (wie auch der Roman, in den vielen illustrier-

ten und nicht illustrierten Zeitschriften) in überreicher Fülle entwickelt, welche neben manchem Schönen viel Schlechtes und besonders für die heranwachsende Jugend Schädliches bietet.

53. Das Ansehen, dessen das Volksepos sich erfreute, rief auch später bei entwickelteren Kulturzuständen das Bestreben hervor, durch ähnliche Dichtungen Ruhm zu erwerben, und so entstand das Kunst-Epos, d. h. das Epos, welches nach Wahl und Behandlung des Stoffes vollständig das Eigentum eines Dichters ist. Dieser wählt mit subjektiver Freiheit den Gegenstand, der ihm zusagt, ihm am Herzen liegt, für den er die größte Teilnahme bei seinen Landsleuten zu finden hofft oder erwecken will. So entstehen mehrere, dem Stoffe nach verschiedene Arten des Kunstepos: 1. das religiöse Epos (der althochdeutsche „Krist“ und der altsächsische „Hêliand“ im 9. Jahrhundert, Miltons Verlorenes Paradies, Klopstocks Messias), welches Gott und göttliche Wesen zu Hauptträgern seiner Erzählung hat; 2. das Epos von Menschen und zwar a) als eigentliches Heldenepos mit oder ohne Einmischung übermenschlicher Wesen (Vergils Aeneis, Voltaires Henriade, Pyrkers Tunisias u. s. w.); treten diese in phantastischer Gestalt (als Feen, Zauberer u. dgl.) auf, so entsteht, besonders wenn es in die Zeiten des Rittertums verlegt wird, b) das romantische Epos (die meisten Epen unserer mittelhochdeutschen ritterlichen Kunst-Dichter, Tassos Befreites Jerusalem, Ariostos Rasender Roland, Wielands Oberon); bringt das Lied einfachere,

beschränktere, friedlichere Verhältnisse zur Anschauung, so ist dies c) das **bürgerliche** (oder idyllische) **Epos** (Luise von J. H. Voß, Hermann und Dorothea von Goethe). Ja es steigt das Epos zur Tierwelt hinab, um sie als ein Spiegelbild menschlichen Lebens und Treibens darzustellen, im: 3. **Tier-Epos** (wie ein solches der griechische, dem Homer zugeschriebene, Froschmäusekrieg und der deutsche von Rollenhagen ist, wie auch der Reineke Fuchs in seiner letzten, der Goetheschen zu Grunde liegenden Bearbeitung — vgl. 38).

Dieses Tierepos mit seiner Travestierung von Menschen in Tiere macht den Übergang zu dem, von den bisher genannten Arten nicht sowohl durch den Stoff an sich als durch die Darstellungsweise unterschiedenen **komischen Epos**, dessen Charakter der ist, daß es von unbedeutenden, alltäglichen Dingen im Stil und Ton des Heldenepos spricht — auf welchem Gegensatze hauptsächlich das Komische in ihm beruht (wie in den, weil eine so breite Ausspinnung **dieser** Art des Komischen recht langweilig wird, jetzt verschollenen Zachariäschen Epen), oder daß es von spaßhaften Situationen in burlesker Weise spricht und so die Lachlust hervorruft (wie in Kortums Jobsiade).

54. Wie das Kunstepos in der Wahl seines Stoffes an keine Schranken gebunden ist, so hat es auch in der Behandlung desselben vollkommene Freiheit. Wenn das Volksepos gleichsam ein Spiegel ist, in welchem die einzelnen Gestalten und Handlungen vor unserem Auge vorüberziehen, so nötigt uns der Kunstdichter, die

Begebenheiten und Personen seines Epos mit seinen Augen zu sehen: er stellt sie so dar, wie er sie auffaßt und aufgefaßt haben will, er hebt hervor, was ihm am meisten zusagt, er nimmt Partei für oder wider seine Gestalten. Hierin liegt ein lyrischer Zug, insofern der Dichter sein subjektives Empfinden, seine Stimmung, seine Neigungen walten läßt. Auch die Form wählt der Kunstdichter mit subjektiver Freiheit: Hexameter, Nibelungenstrophen, italienische Stanzen, ja sogar Sonette. Während also das Volksepos uns den Charakter der Nation und der Zeit, aus der es hervorgewachsen, zur Anschauung bringt (im Nibelungenliede freilich, eben weil es aus zum Teil in jahrhundertelangen Abständen voneinander gedichteten Liedern zusammengeflossen, mit einer manchmal unklaren Mischung altheidnischer und christlicher Züge), wird aus dem Kunstepos, so sehr der Dichter auch bestrebt sein mag, objektiv zu erscheinen, doch immer seine Individualität zu erkennen sein (Klopstocks religiöser Sinn, Vergils römischer Patriotismus und Anhänglichkeit an das Haus des Augustus u. s. w.).

55. Das Kunstepos hat auch nach dem Verfall des Volksepos oder natürlich erst nach diesem seine Zeit gehabt, und es wird immer noch in den verschiedensten Gestaltungen kultiviert — kultiviert, sage ich, denn es ist eben eine künstliche Pflanze. Wir wollen gar nicht von Klopstocks Messias reden (wer liest ihn, wenn er nicht muß, ganz durch? und das ist zu entschuldigen, weil dies seiner Zeit Epoche machende und mit Recht

in den Litteraturgeschichten gepriesene Gedicht trotz aller Schönheit der Empfindung, trotz aller Wahrheit und Tiefe des religiösen Gefühls doch wegen Mangels an fortschreitender Handlung und plastischer Gestaltung als Epos verfehlt ist und besonders dem Geschmack unserer Zeit zu fern steht), — aber wer giebt es sich nicht selbst zu, daß er statt eines längeren epischen Gedichtes in Versen lieber eine Prosa-Erzählung liest? Und er hat nicht unrecht! Wir leben rascher als die Vorzeit, wir sind von mannigfacheren Interessen in Anspruch genommen, wir wollen und müssen also auch rascher lesen — und dabei stört uns die gebundene Form des Verses (vgl. 47.). So sind denn nun zwar zu allen Zeiten Verfertiger (der Ausdruck ist passend) von Kunst-Epen aufgetreten, aber sie finden meist in den Litteraturgeschichten eine ehrenvolle „Beisetzung“, sie werden, wenn sie auch im ganzen und im einzelnen gar manches Schöne enthalten, kaum jemals mehr als einmal gelesen.

Diesem Schicksale werden auch bald verfallen die verhältnismäßig kleineren epischen Dichtungen, welche in manchmal sehr zierlicher Form mit schwächlich süßlicher Empfindelei und zerflossener Schilderei „Mode“ geworden. Dagegen verdient, vor einem ähnlichen Schicksale bewahrt zu bleiben, ganz gewiß eine Dichtung der neueren Zeit, welche eigentlich schon bei dem Volksepos als eine volle, reife Nachblüte desselben hätte erwähnt werden sollen, aber doch erst hier zur Besprechung kommt, weil sie in vielen wesentlichen

Zügen das Werk eines einzigen Dichters ist — ich meine Wilhelm Jordans „Nibelunge“, eine auf Grund der Edda und der älteren deutschen Sagen mit dichterischer Freiheit in Behandlung des überlieferten Stoffes, aber mit liebevoller Versenkung in denselben und tiefem Verständnis für ihn geschaffene Neudichtung der alten Sagen von Siegfried, Brunhild, Kriemhild, Etzel, Dietrich, Hildebrand. Mag auch mancher durch Einzelheiten in Ansichten und Darstellung, vielleicht auch durch das Ungewöhnliche der (übrigens ganz meisterhaft behandelten, stabreimenden) Form von diesem Werke sich nicht angezogen fühlen, so ist es doch gewiß als ein höchst gelungener Versuch einer Wiederbelebung und zeitgemäßen Ausgestaltung unserer ältesten, nationalen, tiefsinnigen Sage, sowie auch wegen vieler unleugbar großer dichterischer Schönheiten voller Beachtung wert und wird diese hoffentlich stets mehr sich erringen.

56. Wie an die Stelle des breit und behaglich zwischen den Ufern seiner Versform dahin fließenden Epos einerseits der frei und breit sich ausdehnende Roman getreten ist, so sind andrerseits an Stelle des langen Kunstepos, wie die Novelle neben den Roman, wieder die kürzeren epischen Gedichte getreten, sie entsprechen dem Bedürfnis nach Poesie in unserer Zeit auch besser. Es sind das Dichtungen, wie sie Goethe, Schiller, Uhland, vieler andrer nicht zu gedenken, in so reicher Fülle und Kunstvollendung uns darbieten. Epische Dichtungen sind es, aber des Dichters Subjektivität zeigt sich mindestens in der Wahl des Stoffes, meist

auch in dessen Auffassung und Behandlung im ganzen und einzelnen. Und so trägt diese ihrem Stoff und ihrer Form nach epische Dichtung einen lyrischen Zug tief eingeprägt. Sie ist also eine Mischung von Epos und Lyrik, wir nennen sie nach dem Grade, in welchem eines dieser beiden Elemente in ihnen vorherrscht, I. episch-lyrisch, II. lyrisch-episch.

VI. Episch-lyrische Dichtungen.

57. Überwiegt das Epische, das Stoffliche, handelt es sich für den Dichter bloß oder doch vorzüglich darum, seinen Helden, dessen Thaten und Schicksale uns anschaulich zu machen, für sie unsere Teilnahme, unser Mitgefühl zu erwecken, so entsteht die Art, die man mit dem mittelhochdeutschen Worte Märe bezeichnet hat oder auch mit dem für die einzelnen Abschnitte der Homerischen Epen gebräuchlichen Worte: Rhapsodie. Solche Mären bietet uns besonders Uhland (Graf Eberhard der Greiner, Klein Roland, Roland Schildträger u. a.). Überall wird die Sache in schlichter, objektiver, epischer Weise erzählt, sie soll wirken, nicht des Dichters Kunst.

„In schönen Sommertagen, wann lau die Lüfte wehn,
Die Wälder lustig grünen, die Gärten blühend stehn,
Da ritt aus Stuttgarts Thoren ein Held von stolzer Art,
Graf Eberhard der Greiner, der alte Rauschebart.“

Einfacher und schlichter kann man nicht erzählen. Es bedarf auch keines großen Aufwandes von Kunstmitteln seitens des Dichters, sie würden ja eher unsere Teilnahme von der Hauptsache, dem Stoffe, ablenken. Aus eben diesem Grunde ist für solche Dichtungen eine einfache Versform geeignet, wie unsere Nibelungen=

strophe oder kurze Reimpaare (Schwäbische Kunde) ohne künstliche Strophenbildung. Diese Art ist also in jeder Beziehung die dem eigentlichen Epos am nächsten stehende.

58. Es kann aber auch der Dichter ein Ereignis, welches von der Sage oder Geschichte überliefert ist, dazu benutzen, einen allgemeinen Gedanken, eine Idee, sinnlich-anschaulich darzustellen, natürlich nicht, damit wir sie mit unserm Verstande begreifen (dazu wäre nicht erst das Gedicht nötig), sondern um sie durch alle Mittel der Kunst uns „ans Herz zu legen“, damit sie durch dieses auf unser ganzes Fühlen, Wollen, Handeln bestimmend einwirke. Der erzählte Vorgang selbst ist dabei nicht die Hauptsache, er ist eben nur das dichterische Kleid der Idee; die auftretenden Personen haben nicht um ihrer selbst willen Bedeutung, sondern eben nur insofern sie Menschen und als solche Träger der Idee sind. Deshalb sind auch Namen unwesentlich: der König, der Meister, der Ritter u. ä. sind ausreichend für unsere Phantasie (vgl. 10), der Name, der Ort, ja selbst die Zeit sind gleichgültig oder, wenn sie genannt werden, doch nur Nebensache; denn es gilt nicht der Verherrlichung einer Person, einer That, sondern der Veranschaulichung einer Idee. Diese Art der episch-lyrischen Dichtung, wie sie besonders von Schiller mit Meisterschaft geübt worden, hat man zum Unterschiede von der später zu besprechenden Ballade Romanze genannt (Goethe und Schiller selbst gebrauchen bekanntlich beide Bezeichnungen für ihre Gedichte beider Arten ohne besondere Unterscheidung). Wenn

nun auch jede dieser Dichtungen eine besondere Idee durch sinnliche Veranschaulichung unserem Gemüte und Wollen empfiehlt, so sind diese einzelnen Ideen doch nur Strahlen einer großen Idee: der Mensch ist ein Vernunftwesen, welches, wenn es nur ernstlich will, d. h. eben als Vernunftwesen sich bewährt, die Freiheit seines Willens trotz aller Hindernisse behaupten und zum Siege führen kann. So wird in der „Bürgschaft“ die Idee der Freundschaft, welche nicht nur den Freund für den Freund alles freudig wagen und leiden läßt, sondern auch durch diese Bethätigung als sittliche Macht selbst das durch Laster verhärtete Herz zur Anerkennung zwingt, verherrlicht; in dem „Kampf mit dem Drachen“ das Schwere, aber darum auch Große der Selbstüberwindung; in den „Kranichen des Ibykus“ die Macht des Gesanges, welche durch ihren Zauber die im Verborgenen verübte böse That ans Licht und zur verdienten Bestrafung zieht, in dem „Grafen von Habsburg“ dieselbe, wie sie die im Verborgenen ausgeführte gute That zur Kenntnis und zur verdienten Belohnung bringt; im „Gang nach dem Eisenhammer“ die schlichte Frömmigkeit, an der die Arglist der Bösen zu schanden wird. Daß gerade Schiller eine so glänzende Reihe der schönsten Romanzen uns geschaffen, liegt in dem ganzen Entwickelungsgange des Dichters, der von Jugend an in einfachen, beschränkten Verhältnissen mehr auf sein eigenes inneres Leben angewiesen, dem Studium der Geschichte und Philosophie zugewandt, aus diesem Studium in seinem Innern eine reiche Ideenwelt sich

aufbaute, welche ihn, weil er eben ein Dichter war, zu sinnlicher Veranschaulichung drängte. Weil aber deshalb in seinen Gedichten die Idee der Kern ist, welcher durch die dichterische Darstellung Leben gewinnen soll in des Hörers Seele, muß sie mit allen reichen Mitteln dichterischer Darstellung in Worten, Rhythmen, künstlerischen Strophen unserer Phantasie recht nahe gebracht werden, damit sie diese recht ergreift und durchdringt und durch sie auf unser sittliches Sein so einwirkt, wie jede echte Dichtung es soll. So kommt es denn auch, daß die Romanze, trotzdem die Idee der Keim ist, aus dem sie in ihrer ganzen Formenschöne emporwächst, dennoch auch da, wo jene nicht oder noch nicht erkannt wird — auf das jugendliche Gemüt, auch auf den minder Gebildeten, einen mächtigen Eindruck zu machen befähigt ist. Wirkt auf solche zuerst auch nur das Äußere, der Stoff in seiner prächtigen Entfaltung, so ahnen sie trotzdem das, was den ergreift, der durch die glänzende äußere Gewandung hindurch den geistigen Inhalt, die Idee, erschaut. Darum gehören sie auch mit zu den wichtigsten sittlichen Bildungsmitteln unserer heranwachsenden Jugend. — Als epische Dichtung entspricht die Romanze ungefähr dem romantischen Epos (vgl. 53), nicht etwa bloß deswegen, weil von den erwähnten Muster-Romanzen eine größere Anzahl das Kostüm des ritterlichen Zeitalters trägt, und auch nicht so, als ob eine außer ihren handelnden Personen stehende, übersinnliche Welt in sie hineinragte als bestimmende Macht; es waltet in ihr aller-

dings eine übersinnliche, aber eine in der Seele des Menschen selbst wohnende Macht, die Kraft seines freien, d. h. der Herrschaft der Sinnlichkeit entwachsenen Willens, die „sittliche Notwendigkeit“, welche ihn das Gute um des Guten willen zu thun zwingt ohne Rücksicht auf alles, was den Sinnenmenschen bestimmen kann, und ihn so allerdings über das Maß gewöhnlicher Menschlichkeit hinaushebt.

Hierbei sei einer Stelle der „Bürgschaft“ Erwähnung gethan, welche dem Dichter manchmal unverdienten Tadel zugezogen hat. Nachdem Möros den Strom mit Aufgebot aller seiner Kraft durchschwommen, nachdem er mit der Kraft der Verzweifelung die Räuber verjagt (die Macht der Idee leiht ihm in beiden Fällen übermenschliche Kräfte), ist er nahe daran, vor Durst zu verschmachten — da plötzlich hört er in seiner Nähe einen Quell sprudeln, durch den er die ermatteten Glieder wieder stärkt. Das sei, so hat man gesagt, ein unmotiviertes unmittelbares Eingreifen eines Übersinnlichen, Wunderbaren, welches in der Romanze, die sich ja auf dem Boden der freien Selbstbestimmung des Menschen bewege, keinen Platz finden dürfe. Aber die Sache ist gar nicht „wunderbar.“ Nach dem plötzlichen heftigen Regen, wie er eben vorhergegangen, kann in gebirgiger Gegend recht wohl ein Wasserlauf sich da bilden, wo Tags vorher keiner gewesen. So erklärt sich das „Wunder“ sehr natürlich. Und doch hat dieses Zwischenspiel (zwischen den beiden Arten von Hindernissen, den zwei äußeren — des Stromes und der Räuber —

einerseits und den zwei moralischen — den beiden Mahnungen, daß er doch zu spät komme, andrerseits) seine volle Bedeutung und Wirkung in der Romanze: es deutet an, daß, wer nur redlich sich bemüht, auch göttlicher Hilfe gewiß sein kann. Wenn ferner, um hier noch eine andre Schillersche Romanze zu besprechen, in dem „Handschuh“ das Treiben der Tiere so ausführlich geschildert wird, so ist das keineswegs nur „dichterischer Ausputz“, denn, wenn es bloß das wäre, so würde es trotz aller Schönheit störend sein; diese Schilderung ist vielmehr dazu da, das „Wunderbare“ aufzuheben, welches sonst die Sache haben würde. Langbein beginnt seine Behandlung desselben Gegenstandes in dem Gedichte „Liebesprobe“ so:

Zum Tiergefecht auf rings umschranktem Plane
Ergoß sich zahllos Stadt und Land,
Und als schon kühn mit wild gefletschtem Zahne (!)
Der Tiger vor dem Löwen stand,
Entschwebte schnell (!) ein Handschuh vom Altane
Aus eines schönen Fräuleins Hand.

Hier wundern wir uns mit Recht, weshalb die Bestien nicht auf den Eindringling losgegangen sind, als er „zwischen Löw' und Tigertier (die, wie es scheint, bis dahin „mit gefletschtem Zahne“ ruhig voreinander gestanden) den Handschuh aufhub.“ Anders bei Schiller. Seine Schilderung des Verhaltens der Tiere macht es uns glaublich, oder wenigstens nicht ganz unwahrscheinlich, daß der Ritter ungefährdet hinabstieg — ohne daß dadurch sein Wagemut als ein ge-

ringerer erscheint: der Löwe ist zu stolz (oder wollen wir sagen: zu bequem?) zum Kampfe, die Scheu vor ihm zwingt auch die andern Tiere, sich ruhig zu verhalten — und wenn nun der Mensch hineintritt, thut ihm der Löwe aus obigen Gründen nichts, die andern Tiere wagen es nicht, weil sie von jenem eingeschüchtert sind.

Weil die Idee der Keim ist, aus dem die Romanze hervorwächst, ist diese nicht rein episch, sondern episch-lyrisch. Wegen des letzteren Momentes wählt sie auch die Form der Strophe, der Wiederkehr desselben rhythmischen und metrischen Gebäudes, welche der Lyrik angehört, wie bei dieser näher nachzuweisen sein wird.

59. Wie die Märe (vgl. 57) gleichsam der Teil eines Heldenepos, die Romanze ein Stück romantisches Epos ist, so tritt uns als Abschnitt des religiösen Epos (vgl. 53) die Legende entgegen. „Legenda“ sind Erzählungen, welche „gelesen werden sollen“, d. h. von den Geistlichen zum Lesen empfohlen werden, weil sie religiösen, kirchlichen Inhalts sind. Erzählungen aus dem Leben der Heiligen sind ihr Gegenstand. Die Sprache ist, wie bei der Märe, eine schlichte, einfache, ebenso der Versbau: es soll ja, wie bei dieser, der sachliche Inhalt wirken, den eine reiche poetische Ausschmückung verhüllen, einfachem Sinne weniger leicht erkennbar machen würde.

60. Dem bürgerlichen Epos, welches ja auch das „idyllische“ genannt wird, entspricht von diesen kleineren, episch-lyrischen Dichtungsarten die Idylle (εἰδύλλιον

= Bildchen), eine Erzählung aus einfachen, friedlichen, beschränkten Kreisen, wie sie der sicilische Grieche Theokrit so musterhaft geschaffen und wie wir sie z. B. in J. H. Voß Siebzigstem Geburtstag in so schöner Gestalt haben. Sie geht hervor aus dem Bedürfnisse des eben durch die Kultur seines Zeitalters sich vielfach eingeengt, der Natur entfremdet fühlenden Kulturmenschen, sich im Geiste in einfachere, natürlichere, ungezwungenere, von Konvenienz und Mode-Sitte nicht beherrschte Verhältnisse zu versetzen. Kein Wunder ist es also, wenn gerade in den Zeiten, wo die Überkultur zur Unnatur geführt hatte, in dem Zeitalter der Allongenperücken, Reifröcke, französischen Gärten mit ihrer Verhunzung der Natur, diese Poesie in Dichtungen von einem erträumten Arkadien als „Schäferpoesie" sich breit machte, freilich, da auch sie aus dem Geiste ihrer Zeit nicht heraus konnte, wieder in unnatürlicher Art: ihre Personen sind nicht wirkliche Hirten u. dgl., sondern sehr gut erzogene, fein gebildete Menschen, wohlfrisiert und wohlgepudert, die weiter nichts zu thun haben, als frisch gewaschene Lämmer an rosafarbenen Seidenbändern spazieren zu führen und zierliche Redensarten zu drechseln. Die wahre Idylle ist für die deutsche Dichtung eben erst mit J. H. Voß wieder erwacht in der ihrer Natur angemessenen Einfachheit und Schlichtheit der Darstellung sowohl als des metrischen Gebäudes.

Als Idylle in Prosa hat jener Sehnsucht nach der Natur den wirksamsten Ausdruck gegeben der deshalb auch zu einem Weltbuche gewordene „Robinson Crusoe";

in Deutschland hat die Prosa-Idylle in der Form der s. g. Dorfgeschichte seit Immermanns Münchhausen (Oberhof) besonders durch Berthold Auerbach großen Anklang gefunden.

61. An die Idylle läßt sich die, freilich sehr oft in der Form des Romans auftretende, humoristische Erzählung anschließen, welche ja auch in engen, friedlichen Kreisen sich bewegt. Das Wesen des Humors kann hier nur kurz und ohne den Anspruch, die Sache zu erschöpfen, angedeutet werden. Der Humor (der keineswegs, wie er so oft aufgefaßt wird, gleichbedeutend ist mit Scherz, Spaß oder Komik überhaupt) ist das weinende Lachen oder das lachende Weinen — „sein Wappen ist die lachende Thräne“, d. h. der Humor ist die aus der Vereinigung eines reichen, tiefen, leicht beweglichen Gemütes mit scharfer, feinsinniger, unbeirrter Beobachtungsgabe hervorgehende Auffassung des Lebens, welche einerseits in dem, was allgemein für groß, erhaben, glänzend gilt, das Kleine, Beschränkte, Endliche herausfindet und, weil sie das finden muß, tief gerührt ist oder, wo jenes anspruchsvoll auftritt, zum Lächeln gereizt wird; andrerseits in dem Kleinen, Niedrigen, Verachteten das Große, Edle, Ewige erkennt und deshalb mit liebevoller Ergriffenheit in dasselbe sich versenkt, zugleich aber eben in der Erwägung der Nichtigkeit alles Irdischen über diese ihre eigene Rührung mit blutender Seele harmlos spottet. Der Humorist spielt mit dem, was gemeiniglich mit hohem Ernst betrachtet wird; was sonst als unbedeutend gilt, behandelt er mit

hohem Ernst; er lacht über das Leben, weil es trotz alles Anscheines der Größe, trotz alles Wertes, der auf dasselbe gelegt wird, nichtig und eitel ist, er weint eben deswegen, weil er trotz seiner tiefen Teilnahme daran, trotz seines warm fühlenden Herzens darüber lachen muß. Dieses zitternde Schwanken zwischen Rührung und Spott, dieses Überspringen des Lachens ins Weinen erschwert dem humoristischen Dichter eine feste Zeichnung der Gestalten und Begebenheiten und legt ihm die Gefahr nahe, daß er, wie Jean Paul in seinen, wohl unter dem Einfluß von englischen Humoristen, zumal von Lorenz Sterne, durch allerei krauses Beiwerk teilweise zu langen Romanen ausgesponnenen Erzählungen, über den Stoff nicht Herr wird und ins Formlose sich verliert, oder daß er zu manierierter Darstellung, zur Bizarrerie sich verleiten läßt, ein Abweg, auf den z. B. Boz in seinen früheren Erzählungen manchmal geraten ist und der auch neuere deutsche, recht tüchtige Humoristen zu verlocken droht. Fritz Reuters Ut mine Stromtid ist zum größten Teile von echtem Humor durchweht, während in andern seiner Dichtungen mehr behaglicher, harmloser „Spaß" sich breit macht, wie er auch dort schon manchmal sich vordrängt. — Eine Untersuchung darüber, inwieweit jede der sechs Künste des Humors fähig ist, würde für die Bestimmung des Wertes jeder derselben nicht ohne Belang sein.

62. Dem Tierepos, besonders in seiner neueren Gestaltung (vgl. 38), würde die Tier-Fabel als Bruchstück eines solchen entsprechen, da aber das Didaktische

in ihr überwiegt, kann sie nicht hier bei den episch-lyrischen Gedichten, sondern erst später bei den lyrisch-didaktischen (71) ihre Besprechung finden.

63. Weil oben (53) auch vom komischen Epos die Rede war, kann hier gleichsam als episch-lyrisches Bruchstück eines solchen das komische Gedicht Erwähnung finden, welches durch scharfe Gegensätze, die aber für die Betreffenden unschädlich verlaufen, seine Absicht, eben durch diesen Ausgang zum Lachen zu reizen, erreicht (167), wie z. B. in Langbeins Abenteuer des Pastor Schmolke u. s. w. Das komische Gedicht tritt aber sehr oft nicht in so harmloser Haltung auf, sondern wird zu der Zustände und Personen angreifenden Satire, von welcher ihrer subjektiven Natur und Form wegen erst bei der Lyrik näher zu reden sein wird (100).

VII. Lyrisch-epische Dichtungen.

In der Märe, Romanze, Legende, Idylle ist, 64. trotzdem sie nach Auswahl und Behandlung des Stoffes der Subjektivität des Dichters unterliegen, doch immerhin noch der epische Kern, die erzählte Begebenheit, nicht ganz unwesentlich und nur je nach dem verschiedenen Charakter dieser vier Dichtungsarten mehr oder minder breit und reich entwickelt, auch ist der Stoff, wenigstens bei den drei zuerst genannten, in der Regel nicht vom Dichter eigens erfunden, sondern der vorhandenen Überlieferung (Sage, Geschichte u. ä.) entnommen. Anders verhält sich dies bei den Dichtungen, welche wir lyrisch-epische Dichtungen nennen, weil in ihnen das Lyrische überwiegt, der erzählende Inhalt ganz einfach ist (so daß er sich, wie z. B. im Erlkönig, mit ein paar kurzen Sätzen wiedergeben läßt) und meist von dem Dichter mit Absicht für seinen subjektiven Zweck erfunden oder einem eigenen Erlebnisse entnommen oder aus vorhandener Überlieferung als Kleid, als Mittel zur sinnlichen Veranschaulichung einer ihn bewegenden Idee ausgewählt und angepaßt wird. Hauptsache ist für diese Dichtungsarten die Darstellung eines den Menschen gleichsam mit elementarer, unwiderstehlicher Macht ergreifenden Gefühles oder auch einer Idee, welche in ihrer hohen Bedeutung für das sittliche Leben ihm anschaulich

gemacht werden soll zum Zwecke der Wirkung auf sein Gemüt, sein sittliches Fühlen und Wollen. Hieraus ergeben sich zwei Arten solcher Gedichte: 1) die Ballade, 2) die ideelle Dichtung in epischer Form.

65. Die Ballade ist, wie auch ihr Name andeutet, eigentlich ein zum Tanze gesungenes Lied. Dieser Umstand bestimmt ihr ganzes Wesen. Sie soll gesungen werden, eben weil sie Ausdruck erregten Gefühls ist. Welcherlei Gefühle stellt aber die Ballade dar? Sie ist ein Gegenstück der Romanze. Zeigt diese uns den Menschen als Vernunftwesen, welches durch die Macht seines freien Willens den Sieg davonträgt über alle Einflüsse sinnlicher Rücksichten, ist sie somit eine Verherrlichung menschlicher sittlicher Hoheit, so zeigt uns die Ballade den Menschen von der andern Seite seiner Doppelnatur: als Sinnen-Wesen, welches als solches unterliegt im Kampfe mit den dämonischen Gewalten, welche die auf seine Sinnlichkeit wirkende Außenwelt in seiner Seele wach ruft. Sie ist also, gleichsam als Gegenstück und Ergänzung der Romanze, eine Warnung für den Menschen, sich im Gefühle seiner sittlichen Kraft nicht zu überheben, da es auch Mächte gebe, denen jene nicht gewachsen sei. Das Gefühl, welches sie darstellt, ist demnach ein starkes, den ganzen Menschen ergreifendes, ihn überwältigendes — er geht nicht als Sieger aus dem Kampfe hervor, sondern unterliegt, sei es physisch, sei es moralisch, d. h. entweder so, daß dieses Gefühl als ein sein ganzes Wesen beherrschendes gezeigt wird, oder so, daß ein bisher ihn beherrschendes Gefühl

von dem neuen, mächtigeren überwunden wird. Muster für den ersten dieser zwei Fälle finden wir in Goethes Erlkönig, Fischer, Schillers Ritter Toggenburg, Bürgers Wildem Jäger, Uhlands Glück von Edenhall u. a., für den zweiten in Goethes König von Thule, Uhlands Der Wirtin Töchterlein; in Seidls Hans Euler. In der Mitte zwischen beiden steht Schillers Alpenjäger, welcher die Art des Ausganges unentschieden läßt. In diesem Gedichte wird das die Jugend so mächtig ergreifende Sehnen in die weite, unbekannte Ferne hinaus, das von dem Gefühle schwellender Kraft befeuerte Verlangen nach aufregender, an Wagnissen reicher Thätigkeit dargestellt; wo aber ein so mächtiges Gefühl allein herrscht und alle verständige Überlegung zurückdrängt, da stellt sich der Rückschlag ein, den uns der Dichter nur ahnen läßt. Goethes Erlkönig versinnlicht das Gefühl des mit einer gewissen Lust gemischten Grausens, welches das Herz zur Nachtzeit an einsamen, unheimlichen Orten ergreift. Die Übermacht dieses Gefühls tötet das noch nicht zu verständiger Erkenntnis gereifte Kind, der Vater wird auch von ihm ergriffen, aber er kann es überwinden. Wahnglaube, das ist nun die aus dem Gedichte hervortretende Idee, ist für schwache, verstandesbeschränkte Naturen Tod, der Einsichtsvolle entgeht dieser verderblichen Macht, deren Wirkung er mit Schaudern erkennt. In seinem „Fischer“ veranschaulicht derselbe Dichter zunächst nichts als das Verlockende, das eine klare, durchsichtige, sanft bewegte Wasserfläche bei hellem Sonnenschein für jeden Men-

schen hat; aber auch hier stellt der Dichter uns nicht bloß dies einzelne, der Natur abgelauschte Bild dar, sondern auch dieses Einzelne erhebt er zum Allgemeinen, zu der, wenn auch nicht klar ausgesprochenen, sondern nur allegorisch angedeuteten, aber dem ganzen Gedichte erst die Weihe gebenden Idee: alles, was den Menschen mit glänzender Außenseite anlockt, was einen unerklärlichen mächtigen Reiz auf seine Sinne ausübt, was ihm als Lust und Vergnügen schmeichelt, führt, wenn es zur Herrschaft gelangt, wenn man sich widerstandslos ihm hingiebt, zum Verderben. Schwabs Ballade „Der Reiter und der Bodensee" bringt die Wirkung plötzlichen Schreckens nach unbewußt überstandener grausiger Gefahr zu vollem Ausdruck. In Goethes „König von Thule", wie in Uhlands „Der Wirtin Töchterlein" erhebt sich die Macht der Liebe über Tod und Grab hinaus; im „Hans Euler" wird durch die mächtig erweckte Vaterlandsliebe das vorher herrschende Gefühl persönlicher Rachsucht überwältigt. — Auf dem Wesen der Ballade, daß sie eine Dichtung ist, welche in ganz knappem epischen Rahmen die Macht eines Gefühls in seiner ganzen, vollen Entfaltung darstellt, beruht auch ihre Behandlung. Sie muß kurz sein, denn ein so mächtiges Gefühl kann nicht als lang dauernd gedacht werden; kurze Rede und Gegenrede in dramatischer Lebendigkeit ist ihr eigen; sie liebt Anklänge an den Ton des Volksliedes, mit dem sie auch in Schlichtheit des Rhythmus und Strophenbaues übereinstimmt; ihre Sprache ist einfach, sie glänzt nicht durch rhetorische

Kunstmittel, bringt dagegen die in der Sprache selbst liegenden musikalischen Elemente zur Geltung, wie im Erlkönig:

> Du liebes Kind, komm, geh mit mir,
> Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir

die Häufung der **i**-Laute das Einschmeichelnde der Lockung versinnlicht, in den folgenden Versen:

> Manch bunte Blumen sind an dem Strand,
> Meine Mutter hat manch gülden Gewand

die vorherrschenden dumpfen (**a**- und **u**-) Laute dem damit verbundenen Grausen Ausdruck geben. Auch die mehrfachen Stabreime (**K**ind, **k**omm; **Sp**iele, **sp**iel; **b**unte **B**lumen) sind zu bemerken. Und wie lieblich klingt nicht die deutsche Sprache im „Fischer“, so sanft, so mild, daß, wie erzählt wird, jemand, der weder Deutsch noch Italienisch verstand, von letzterer Sprache aber wußte, daß sie sehr wohllautend sei, als ihm das Gedicht vorgetragen ward, erklärte, es müsse italienisch sein. Insofern die Ballade einen düstern oder schroffen Charakter zeigt, wendet sie gern die diesem entsprechenden stumpfen Reime an, wie in den meisten der vorhin erwähnten Gedichte, in Chamissos „Löwenbraut“ u. a. (128).

66. Weshalb benutzt nun aber gerade die Ballade diese musikalischen Elemente der Sprache? Weil sie zur Musik hindrängt, weil sie, ihrem Ursprunge entsprechend, gesungen sein will. Den „Erlkönig“ zu deklamieren, ist ebenso verfehlt als z. B. die ganze „Glocke“ Schillers

mit ihren vielen rein gedankenmäßigen Stellen (z. B. Zum Werke, das wir ernst bereiten u. s. w.) zu singen. Die Ballade macht erst durch den Gesangvortrag ihre volle Wirkung. Und auch aus diesem Grunde muß sie kurz sein. Wir haben manches Gedicht, das seinem Inhalte nach eine Ballade, aber trotz aller sonstigen Schönheiten als solche verfehlt ist, weil zu lang, zu weit ausgesponnen. Das ist der Fall mit Schillers Hero und Leander, diesem sonst so prächtigen Gedichte von der Macht der Liebe, das aber eben, weil es zu breit ausgeführt ist, als daß es gesungen werden könnte, keine Ballade ist. Auch Bürgers Lenore und Goethes Braut von Korinth, ganz im Balladenton gehaltene, vortreffliche Dichtungen, sind, weil zu breit angelegt, nicht echte Balladen, sie eignen sich nicht zum Gesange, wohl aber im höchsten Grade zu deklamatorischem Vortrage. Eine Mischung von Romanze und Ballade zeigt Schillers Taucher, dieses Gegenstück zum „Handschuh“; in diesem heißt es: der Mensch versuche den Menschen nicht, aber dieser in Versuchung geführte Mensch behält seine Besonnenheit, seine Vernunft, das Gräßliche der Versuchung unterdrückt in seiner Seele die Liebesleidenschaft und so geht er auch in einer durch die früher (58 Ende) dargelegten Umstände glaublich gemachten Weise unverletzt aus der Gefahr hervor. Dasselbe gelingt dem Taucher, wie er zum ersten Male der Versuchung folgt, das zweite Mal aber, wo es ihm „die Seele mit Himmelsgewalt“ ergreift, also übermächtige Leidenschaft ihn erfaßt, unterliegt er. So nimmt das

Gedicht, welches als Romanze angelegt ist und auch die Form und Fülle einer solchen hat, einen balladenhaften Ausgang.

Diese Dichtungen, welche ihrem Inhalte nach Balladen sind, ihrer Form wegen aber sich nicht zum Gesangvortrage eignen, machen den Übergang zu der zweiten Art der lyrisch-epischen Dichtungen, welche sich von der ersten, der Ballade, hauptsächlich dadurch unterscheiden, daß sie nicht singbar sind, trotzdem sie ihrer äußeren Form nach der Ballade ganz nahe stehen, ja eben durch diese Form gleichsam das Streben zeigen, für Balladen zu gelten. Weshalb sind sie nicht singbar? Aus demselben Grunde, wie die Romanze, weil sie nämlich nicht Ausdruck eines Gefühls, einer Stimmung sind, sondern einer Idee. Diese Idee ist aber nicht, wie bei der Romanze, eine solche, welche, durch die Phantasie in das Gemüt aufgenommen und, von diesem erwärmt, auf das sittliche Handeln des Menschen wirken, ihm das Gute als sittliche Notwendigkeit erscheinen lassen soll, sondern eine solche, welche das vernünftige Denken des Menschen lebhaft ansprechen, anregen, beschäftigen und dadurch, daß sie dasselbe für einen bedeutenden Gegenstand in Anspruch nimmt, überhaupt die Seele mit inhaltsvollen Gedanken erfüllen, sie so über das Gewöhnliche erheben und in die durch das Gedicht beabsichtigte Stimmung versetzen soll. Dichtungen dieser Art sind z. B. Goethes Zauberlehrling, Schatzgräber, Sänger. In ihnen wird die Idee, zu deren Veranschaulichung sie geschaffen sind, mehr oder minder aus-

67.

drücklich ausgesprochen — nicht wie bei der Ballade, wo sie nur tieferem Verständnis sich erschließt, während für gewöhlich bloß die Macht des dargestellten Gefühls empfunden wird. So weisen im Zauberlehrling die Worte: „Die ich rief, die Geister, Werd' ich nun nicht los" auf den in Schillers Glocke ausgesprochenen Gedanken hin: „Der Meister kann die Form zerbrechen" zc. In Bezug auf den Vortrag dieses Gedichtes ist ja bekannt, daß die Worte: „Walle, walle" bis „sich ergieße" das erste Mal von dem Zauberlehrling gesprochen werden, damit er sich vergewissere, ob er die Formel noch genau auswendig wisse — er spricht sie also, wie einer, der etwas Memoriertes für sich wiederholt, mehr zu sich allein. Im „Schatzgräber" ist die Idee im letzten Verse geradezu ausgesprochen mit den Worten: Tages Arbeit, abends Gäste, Saure Wochen, heitre Feste Sei fortan dein Losungswort.. Aus dem „Sänger" leuchtet die Idee hervor, daß der Künstler sich nicht durch „die goldne Kette" an die Dienstbarkeit der Mächtigen fesseln läßt, aber von ihnen „den besten Becher Weins in purem Golde", d. h. die Unterstützung verlangt, welche ihn der gemeinen Sorge des Lebens überhebt und durch angenehme, behagliche äußere Verhältnisse seinen Schaffenstrieb fördert und sich freudig entwickeln läßt. Ein ähnliches Stimmungsbild ist auch Uhlands „König Karls Meerfahrt": die starke Seele des wahren Helden tritt in Not und Gefahr glänzend hervor in ihrer unerschütterten Ruhe. — Es gehört zu diesen ideellen Gedichten, zu diesen Stimmungsbildern

ferner Schillers „Ring des Polykrates“ — „Des Lebens ungemischte Freude Ward keinem Irdischen zu teil“ und: Je höher das Glück, desto tiefer der Fall! das ist die Mahnung, welche dieses Gedicht uns einprägt und zwar um so tiefer, als es den Ausgang nur ahnen läßt; — ferner desselben „Siegesfest“, welches den Gedanken, daß Freude und Leid im Menschenleben jäh wechseln, das letztere aber überwiegt, in ergreifender Anschaulichkeit variiert und in die wilde Dissonanz ausklingt: „Morgen können wir nicht mehr, darum laßt uns heute leben!“ Wenn dieses, auch durch seine feine Charakterisierung der hauptsächlichsten Helden der Ilias bemerkenswerte Gedicht einerseits besonders durch den Kehrreim und die wechselnden Reden Formen der Ballade zeigt, einer solchen auch durch die über das Ganze verbreitete düstere Stimmung sich näher stellt, so hat es doch etwas ihr Fremdes durch sein antikes Kostüm und das getragene Pathos der Darstellung. Noch mehr ist dieses der Fall in „Kassandra“, welches Gedicht, gleichfalls von einem trüben Gedanken durchweht, eine wehmütige, durch die Kunst verschönte, verklärte Stimmung hervorruft. In dieser Dichtung überwiegt das lyrische Element so, daß wohl gesagt werden kann, die Person der Kassandra sei gleichsam nur eine Maske, unter welcher der Dichter seine Gedanken ausspricht. Ebenso ist es im „Eleusischen Fest“: hier dient der Mythus von Demeter dem Dichter dazu, den ihn so sehr beschäftigenden Gedanken, wie Kultur und Gesittung unter die Menschheit gekommen, sinnlich-

anschaulich darzustellen. Auch dieses Gedicht, obwohl es oder gerade weil es nicht singbar, aber doch lyrisch-episch ist, macht wenigstens in der ersten und letzten Strophe, wie auch in einer in der Mitte, von bewegteren Rhythmen Gebrauch und will in jenen beiden Strophen als ein Chor-Lied erscheinen. Bei dieser Klasse sei auch noch Geibels „Tod des Tiberius“ erwähnt, welches vortreffliche Gedicht gleichfalls Ideenpoesie in epischer Form ist.

68. Alle diese Gedichte haben das Gemeinsame, daß in ihnen der erzählte Stoff nur poetische Hülle einer Idee ist, sie zeigen also die Form der Darstellung, welche wir Allegorie nennen. Sie unterscheiden sich von der Allegorie im engeren Sinne nur dadurch, daß diese, wenn sie in epischer Form auftritt, ihren Stoff für ihren Zweck erfindet. Hiernach könnten eigentlich auch die drei früher besprochenen Goetheschen Gedichte, der Zauberlehrling, der Schatzgräber und der Sänger, Allegorien genannt werden; aber ihre Annäherung an die Balladenform, ihre ganze, das lyrische Element hervorkehrende Darstellungsweise schließt sie davon aus: sie üben ihren Reiz auch, wenn der durch sie dargestellte Gedanke nicht verstanden wird (gerade wie die Romanzen), und unterscheiden sich hierdurch ganz wesentlich von der eigentlichen, den Verstand herausfordernden Allegorie. Dasselbe ist der Fall bei Goethes „Seefahrt“, welches Gedicht (weil es, wie fast alle Dichtungen Goethes aus dessen eignen Erlebnissen und Erfahrungen hervorgegangen, also — wie er selbst das

nennt — ein Gelegenheitsgedicht und zwar im besten Sinne des Wortes ist) erst dann recht aufgefaßt werden kann, wenn man die Verhältnisse kennt, unter denen es entstanden, aber auch, wo dies nicht der Fall ist, als ein schönes Gedicht empfunden wird. Ähnlich verhält es sich mit Uhlands „Märchen“, in welchem das Märchen vom Dornröschen zu einer allegorischen Darstellung zweier Hauptepochen der deutschen Dichtkunst verwendet, der Sinn der Allegorie aber gleich zu Anfang angegeben wird. Eigentliche Allegorien sind dagegen Goethes „Zueignung“ und „Das verschleierte Bild zu Sais“ von Schiller. In beiden hat der epische Stoff keine Bedeutung ohne den Gedankeninhalt, nur um dieses willen ist das epische Gewand erfunden.

69. Wird bei einer solchen Allegorie dieser Gedanke nicht geradezu ausgesprochen, so wird die Allegorie zum Rätsel. Ein solches und zwar eines, zu dem nicht ganz ohne Schuld des Dichters sehr verschiedenartige, zum Teil verwunderliche Lösungen gesucht worden sind, ist Schillers „Mädchen aus der Fremde“, diese allegorische Darstellung des Wesens und der Wirkungen der Dichtkunst. Das Rätsel, welches nur insoweit hierher gehört, als es in epische Form sich kleidet (die Sache als vergangen darstellt), fordert den Scharfsinn, das Auffassen des Ähnlichen in dem Verschiedenen, also eine Thätigkeit des Verstandes heraus und somit gehört es zu der (in dem bei 33 angegebenen Sinne) didaktischen Poesie in epischer Form.

VIII. Episch-didaktische Dichtungen.

70. Noch mehr tritt dieses Didaktische hervor in den Dichtungen, welche als Parabeln und Fabeln bekannt sind, sie sind recht eigentlich didaktisch in epischer Form. In ihnen wird nicht eine Idee so dargestellt, daß sie auf das Gemüt und durch dasselbe auf das vernünftige Wollen oder Denken des Menschen wirkt, wie in allen bisher besprochenen Dichtungen, sondern es ist ein dem Verstande beizubringender Gedanke, welcher „erörtert“ und, meist am Ende, bisweilen auch am Anfange, mit klaren Worten ausgesprochen wird, und zwar in der Parabel ein aus der Beobachtung des sittlichen Seins und Thuns der Menschen geschöpfter, in der Fabel ein Satz der durch Erfahrung gewonnenen Lebensklugheit — in beiden Fällen zum Zwecke der Belehrung. In jener sind die Träger der Handlung Menschen oder, wie in der von Herder so genannten Paramythie, einer Nebenart der Parabel, mythische Wesen; in der Fabel sind es Tiere (oder noch niedriger stehende Wesen). Auf beide Arten paßt Lessings Erklärung der Fabel: „Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besonderen Fall zurückführen, diesem besonderen Falle die Wirklichkeit erteilen und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt:

so heißt diese Erdichtung eine Fabel". Eine Parabel ist Chamissos „Abdallah", diese psychologische Entwickelung des Entstehens, des Wachsens, der Folgen der Habgier, ebenso Rückerts „Leben und Tod" u. a. Eine bekannte Paramythie ist Herders „Das Kind der Sorge". Halb Paramythie, halb Parabel sind Schillers „Teilung der Erde" und „Pegasus im Joche", in welchen, weil sie von der Kunst reden, Himmel und Erde verbunden sich zeigen. — Daß in der Fabel fast ausschließlich Tiere als Träger der Handlung vorgeführt werden, hat nach Lessing seinen Grund darin, daß viele Tiere einen bestimmten, allgemein bekannten Charakter haben (der Wolf die Raubgier, der Fuchs Schlauheit und List u. a.), sodaß sofort mit Nennung ihres Namens auch ihre wesentlichste Charaktereigentümlichkeit klar ausgesprochen ist und es einer Darlegung derselben in der Fabel nicht bedarf, wie es bei Menschen — zum Nachteil für die nötige Kürze und Einfachheit des Gedichtes — der Fall wäre. Ferner aber würde in vielen Fällen, wenn statt der Tiere Menschen aufträten, das Geschick dieser auch auf unser Gemüt eine Wirkung äußern, welche das Verständnis des allgemeinen moralischen Satzes, um das es bei der Fabel sich allein handelt, trüben oder von ihm ableiten könnte.

71. Die Fabel hat ihrer Zeit in der deutschen Dichtkunst eine große Rolle gespielt. Die Schweizer (Breitinger, Bodmer), welche gegenüber der Gottschedschen verstandesmäßigen Nüchternheit und pedantischen „Korrektheit" das „Wunderbare" als notwendiges Ingrediens

der Poesie hervorhoben, d. h. der dichterischen Phantasie zu ihrem Rechte verhelfen wollten, kamen zu der freilich wunderbaren, aber aus der ganzen Anschauung der Zeit, welche den Wert der Dichtkunst eben nach deren moralisch-belehrendem Inhalte bemaß, erklärlichen Meinung, der Fabel eine hervorragende Stellung unter den Dichtungsarten anzuweisen, denn sie lehre Moral und habe das „Wunderbare“ (in dem Auftreten von Tieren). Weil nun Lessing eine infolge dieser Meinung so üppig wuchernde Fabel-Litteratur vorfand (welche besonders durch Gellert einen weitgehenden heilsamen Einfluß auf Jugend- und Volkserziehung bis tief in unser Jahrhundert hinein geübt hat), suchte er, wie es seine Art war, den Begriff derselben klar zu stellen, und diesem Bestreben verdanken wir seine vortrefflichen Abhandlungen über die Fabel. Seitdem hat ja diese Dichtungsart auch noch viele Bearbeiter gefunden, die zum Teil, uneingedenk der von Lessing in seiner Fabel vom Bogen ausgesprochenen Warnung, sie mit dichterischen Kunstmitteln ausschmückten und so für ihren eigentlichen Zweck — unmittelbare Verständlichkeit — weniger tauglich machten, wenn sie auch an Schönheit der Darstellung und Form gewann.

IX. Didaktische Dichtungen in epischer Form.

Die zuletzt besprochenen Dichtungsarten (Parabel und Fabel), welche den von ihnen sinnlich-anschaulich dargestellten Gedanken auch noch geradezu aussprechen, damit er ja nicht übersehen werde, machen den Übergang zu dem eigentlichen didaktischen Gedichte, dem Lehrgedicht. Dieses nimmt freilich (wie z. B. Hallers Gedicht über den Ursprung des Übels u. a.) die Form des Epos an, insofern es seinen Gegenstand in längerer, breiter Ausführung erörtert, aber seinem Wesen nach ist es, weil Ausdruck der Gedanken des Dichters, ganz subjektiv und ist daher erst bei der Lyrik zu besprechen. 72.

Dasselbe ist der Fall mit dem, was als beschreibende Poesie aufgetreten ist, wie Hallers Alpen, Kleists Frühling: epische Form bei subjektivem Inhalte (Beschreibung der Gegenstände, wie sie der Dichter auffaßt). Auch diese Art gehört also zur Lyrik und muß (99. 104) kurz bei dieser abgethan werden.

Über die äußere Form des Epos: Rhythmus, Vers, Strophe, Reim, und deren Beziehung auf den dichterischen Inhalt zu reden, wird bei der Lyrik angemessenere und auch das Epos umfassende Gelegenheit sich finden (106 ff.). 73.

74. Aus der vorangehenden Darstellung haben sich folgende Arten der epischen Dichtung ergeben:

A. Eigentliches Epos
  I. Volksepos (Mythe, Sage, Tiersage):
    1. unmittelbares,
    2. mittelbares.
  II. Kunstepos:
    1. religiöses,
    2. a) Helden-Epos, b) romantisches, c) bürgerliches Epos,
    3. Tier-Epos.
    (Komisches Epos.)

B. Mischarten von Epos und Lyrik
  I. Episch-lyrische Dichtungen:
    1. Legende,
    2. a) Märe, b) Romanze, c) Idylle,
    (3. Fabel.)
    (Komisches Gedicht.)
  II. Lyrisch-epische Dichtungen:
    1. singbare: Ballade,
    2. nicht singbare: Stimmungsbild, Allegorie.

C. Episch-didaktische Dichtungen
    1. Parabel (und Paramythie),
    2. Fabel.

D. Nur der Form nach episch
    1. Lehrgedicht,
    2. beschreibendes Gedicht.

75. Wenn schon in der älteren Dichtung, wie mehrfach im Verlaufe dieser Darstellung hervorgehoben wor-

den, Mischarten sich finden, welche in keine der hier angeführten Klassen ganz genau sich einfügen und doch nach Inhalt und Form treffliche Dichtungen sind, so gilt dies noch mehr von der neueren und neuesten Poesie, in welcher subjektives Belieben und oft das Streben, neu zu sein, noch andere Misch- und Abarten hervorgebracht hat, welche als einzeln dastehende Erscheinungen hier eine besondere Betrachtung nicht finden konnten.

X. Die Lyrik.

76. Die lyrische Dichtung stellt innere Handlungen, das heißt (25) Gemütsbewegungen dar; es bringt also in ihr der Dichter seine Subjektivität, das, was sein Herz, seine Seele bewegt, zum Ausdruck und zwar nach dem (bei 2. 3) Gesagten, nicht unmittelbar und unbewußt, nicht unter dem ersten und stärksten Eindrucke irgend eines Erlebnisses, sondern nachdem dieser Eindruck in seiner Seele gleichsam verarbeitet, durch sein Denken hindurch- und aus diesem mit einem Ideengehalte erfüllt hervorgegangen ist.

77. Diese in solcher Weise in ihm selbst geklärten, ihm selbst objektiv gewordenen, durch sein Denken über sie idealisierten Gefühle spricht er in Worten aus als gegenwärtig (31), als noch wirkend — und wie er durch ihre Darlegung im Gedichte sie sich selbst klar gemacht und den ursprünglichen Eindruck, das einzelne Ereignis, durch das sie in ihm hervorgerufen worden, dichterisch verklärt hat, so will er, daß die, welche sein Gedicht vortragen, deren Zuhörer, sowie auch die Leser seines Gedichtes das von ihm in Worten ausgedrückte Gefühl, die Stimmung teilen, in den Seelenzustand sich versetzen, aus welchem heraus jenes entsprungen ist: sie sollen dadurch entweder zu teilnehmender Freude oder

mitfühlender Betrübnis gestimmt, oder es soll auch über diese einfache Wirkung hinaus ihr Seelenleben, ihr sittliches Wesen angeregt, geläutert, gekräftigt, durch das Schöne für das Gute gewonnen werden (5. 11).

78. Wie das Epos seinen Namen erhalten hat von dem griechischen ἔπος, d. h. Wort, Erzählung, Sage, so hat die Lyrik den ihrigen von der Lyra, einem Saiteninstrumente der Griechen, bekommen. Diese Benennung weist schon darauf hin, daß sie nicht zum „Sagen“, nicht zum Rezitieren und Deklamieren bestimmt ist, sondern zum musikalischen Vortrage, zum Singen ohne oder mit Instrumentalbegleitung, daß das eigentliche lyrische Gedicht zu seiner vollen Wirkung die Beihilfe der Musik in Anspruch nimmt. Und das entspricht ihrem Charakter, wie dem der Musik. Ein lebhaftes Gefühl, eine gehobene Stimmung ruft eine lebhaftere, gehobene Äußerung der Sprachorgane hervor: heftiger Schmerz, starke Freude machen sich Luft in Ausrufen, der Zorn in lebhafter Rede u. dgl. Das Ungeregelte, Unschöne dieser natürlichen Ausbrüche ungewöhnlich erregten Gefühls wird, wie der Dichter selbst es ja schon beruhigter, durch Idee und Form (Rhythmus, Reim) künstlerisch verklärt dargestellt hat (77), auch durch die Musik, den Gesang noch mehr zur Schönheit erhoben. Durch dieses Zusammenwirken zweier Künste kann eine solche Schöpfung hohen Kunstwert erreichen, einen mächtigen Zauber, einen tiefen Eindruck auf des Hörers Gemüt ausüben.

Das ist die eigentliche Lyrik, das sangbare Gedicht, das **Lied**.

79. Da aber das Lied immer eine erregte Stimmung ausdrückt, so ist es natürlich, daß es, weil eine solche nicht als zu lang andauernd gedacht werden kann, nicht zu weit ausgedehnt sein darf, wenn es eben nicht unnatürlich werden will; wie andrerseits wieder ganz selbstverständlich ist, daß der Liederdichter seinem Komponisten dadurch entgegenkommt, daß er nicht nur die in der Sprache selbst liegenden musikalischen Elemente (Vokalisation und Reim, s. 65) benutzt, sondern seiner Dichtung auch eine ihrem Grundcharakter entsprechende rhythmische und metrische Form giebt. Ja es kann wohl gesagt werden: Je mehr ein Gedicht ein wirklich lyrisches, sangbares ist, desto einfacher wird es in diesen Beziehungen sein, um der Thätigkeit des Tonsetzers recht freien Spielraum zu gewähren. So sind viele gute Volkslieder und solche Kunstdichtungen lyrischer Art, welche zu Volksliedern geworden, oft scheinbar nachlässig in metrischer Beziehung, sehr einfach im Bau ihrer Strophen, wie z. B. Geibels: „Der Mai ist gekommen, die Bäume schlagen aus“ —, viele Lieder von Goethe und Heine. — Das echte lyrische Lied muß auch durch seinen sprachlichen und rhythmischen Ausdruck auf den dafür empfänglichen Menschen den Eindruck machen, daß sich in seiner Seele selbst bei bloßem Lesen unwillkürlich, fast unbewußt eine Melodie dazu bildet — wozu nicht gerade eine besondere musikalische Bildung, sondern nur das (auch ohne diese sehr wohl bestehende) musikalische Gefühl nötig ist. Andrerseits sind gewiß viele der besten Lieder in der Seele des Dichtenden

von vornherein mit einer, wenn auch oft nur dunkel anklingenden Melodie, manchmal unter Anregung einer bekannten, entstanden. — Wenn so der Dichter dem Tonsetzer entgegenkommt, muß dieser auch seine Schöpfung dem Texte anpassen, diesen nicht durch Zerreißen und Zerren der Worte, durch sinnlose Wiederholungen u. dgl. verstümmeln, die Musik muß nicht dominieren, besonders als Instrumentalmusik nicht das sinnerfüllte Wort mit ihren Tönen übertäuben, unterdrücken wollen. Daß der Sänger auf reine, deutliche Aussprache der Worte zu achten hat, ist nicht minder selbstverständlich.

Wodurch wird denn nun das lyrische Gedicht, der Ausdruck der subjektiven Stimmung des Dichtenden, zur Poesie? Dadurch, daß er es versteht, diese Stimmung sinnlich-anschaulich darzustellen (10) und zwar so, daß das, was ihn bewegt hat, nicht bloß als sein persönliches Empfinden erscheint, sondern auch in andern die gleiche Stimmung hervorruft. Jenes wird ihm zum Teil durch die Sprache selbst möglich, welche ja Ausdrücke für alle Arten von Gefühlen in einer diese in der Seele der Hörer durch die Kraft der Vorstellung erweckenden Weise ihm bietet; andrerseits wird er die Welt der sinnlichen Erscheinungen hineinziehen, sei es durch Beiwörter, Bilder, Analogien (Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn) u. ä., sei es — und das geschieht in den meisten Fällen — dadurch, daß er sein Lied anknüpft an eine Handlung oder einen Körper, also eine Erzählung oder Schilderung — um so zu sagen — zum Resonanzboden seines Liedes macht. 80.

Zu jener Art gehört ja die Ballade, welche deswegen beim Epos besprochen worden (65. 66), die aber ihrer Natur, Entstehung und Behandlung nach wesentlich lyrisch ist, weshalb sie auch nicht deklamiert, sondern gesungen werden will. Von einer Schilderung, welche aber der wahre Dichter in eine Reihe einzelner, nacheinander seinem Blick entgegentretender Momente zerlegt (24), geht z. B. Chamissos „Schloß Boncourt“ aus, ebenso die vielen der Schönheit der Natur, dem Frühling u. ä. geltenden Lieder.

81. So verschieden nun die Erscheinungen draußen, die Einwirkungen von draußen sind, welche in der Seele des Dichters einen Wiederhall finden, sie zum Dichten anregen, so verschieden die Stimmungen sind, welche von jenen in seinem Innern hervorgerufen werden und in ihm zum lyrischen Gedichte sich gestalten, so verschieden endlich die Stimmungen sind, welche durch das Lied bei andern erregt werden sollen: so verschieden sind die Arten des Liedes, welches ja seinem Wesen nach Gelegenheitsdichtung ist, veranlaßt durch irgend ein Erlebnis oder Ereignis, Ausdruck aller Stimmungen, welche das gewöhnliche Leben im Menschen erzeugen kann, Ausdruck der Wirkungen seiner verschiedenen Beziehungen zum äußeren Leben auf sein inneres Leben. So haben wir Freuden- und Klage-Lieder, Liebes- und Frühlings-Lieder, Wander- und Soldatenlieder, Jagd- und Trinklieder u. s. w.

82. Dieses Lied, welches das weltliche genannt wird, auch als „pathologisches“ bezeichnet werden könnte, weil

es die verschiedenen $\pi\acute{\alpha}\vartheta\eta$, d. h. die durch äußere Eindrücke hervorgebrachten Regungen der Seele, ihre Neigungen und Leidenschaften ausdrückt, tritt uns in zwei ihrem Ursprunge, ihrem Werden nach verschiedenen Arten entgegen: als Volkslied und als Kunst-Lyrik, welche sich ähnlich zu einander verhalten wie das Volksepos und das Kunstepos (36—40. 53. 54).

89. Auch das lyrische Volkslied ist die dichterische That eines Einzelnen, der, von irgend einem Ereignisse bedeutend angeregt, von einem Gefühl mächtig ergriffen, diese Stimmung zu dichterischem Ausdruck bringt. Es bildet sich in seiner Seele unter dem fortdauernden, durch das Denken geklärten, zu idealer Auffassung erhobenen Einwirkung jenes äußeren Anstoßes ein Vers, einige Verse, in seinem Innern, auf seinen Lippen erklingt unwillkürlich eine Melodie dazu, manchmal mit Benutzung einer bekannten, in seinem Volke beliebten (79). So ist er zum Dichter geworden, wenn er auch sonst in seinem Leben vorher nie einen Vers gedichtet, auch später keinen mehr dichtet. Aber das von ihm Geschaffene wird von andern gehört, aufgefaßt — es gefällt, wird weiter gesungen, niemand fragt nach dem Namen des Dichters, es drückt ja, weil eine allgemein menschliche, so auch des Singenden Stimmung aus; so hält es jeder für sein Eigentum — und so wird, von Mund zu Mund, von Geschlecht zu Geschlecht überliefert, ein solches Lied im Laufe der Zeit mannigfach umgestaltet, zum Teil durch Nachlässigkeit, zum größeren Teil durch das Streben, das Überkommene zu verbessern, dem ver-

änderten Geschmacke der Zeit anzupassen; manchmal werden auch mehrere Lieder oder Teile von solchen miteinander verschmolzen. So ist es denn sehr oft geschehen, daß durch Mangel an dichterischer Begabung und an Verständnis, durch roher gewordenen Geschmack ursprünglich schöne Volkslieder in trauriger Weise entstellt auf uns gekommen, von manchen verschiedene, sehr abweichende „Lesarten“ im Gange sind. Ein solcher Vorgang ist leicht erklärlich in Zeiten und in Volkskreisen, wo noch wenig geschrieben, gedruckt und gelesen wird. Selbst Lieder aus neuerer Zeit, Lieder der zweiten Art, die, von einem bestimmten, bekannten Dichter herrührend, von vorn herein durch den Druck fixiert worden, können, wenn auch in geringerem Umfange, dasselbe Schicksal erleiden: weil sie gefallen, singt man sie weiter, unbekümmert um den Namen des Dichters (welcher auch neueren Herausgebern von Liederbüchern gleichgültig zu sein scheint, die nur den Tonsetzer nennen, den Dichter aber nicht erwähnen!), und so erleiden sie, hauptsächlich, weil viele „Sänger“ um die Texte sich wenig kümmern, manche, zum Teil wunderbare Veränderungen. So geschah es z. B. mit Franz Kuglers Liede „An der Saale hellem Strande“ in dem Maße (An des Rheines kühlem Strande u. s. w.), daß der Dichter — in den vierziger Jahren — mit einer öffentlichen Berichtigung und Darlegung des ursprünglichen Wortlautes aufzutreten sich genötigt fühlte. Auch durch Nachlässigkeit des Buchdrucks werden solche Entstellungen herbeigeführt; so steht in Lenaus „Postillon“

statt: ein gar herzlieber Gesell — in der Hempelschen Ausgabe: ein gar herzlicher Gesell; in einem andern Abdruck findet sich: war ein herzlieber Gesell. Selbst absichtliche Änderungen kommen vor, auch in Gedichten anderer Art und zwar in solchen, die von vornherein im Druck erschienen sind, z. B. in Gellerts: Mein erst Gefühl — in Str. 11 „Glauben" statt „Tugend"; in Seumes Der Wilde macht der Herausgeber eines Schullesebuchs aus: Festlich wie bei einem Klosterschmause — Tafelschmause! und derselbe, noch unsinniger, in Schillers Graf von Habsburg aus: Er selber auf seines Knappen Tier Vergnüget noch weiter des Jagens Begier — Ihn selber u. s. w., also die Begierde vergnügt ihn!

84. Die Kunstlyrik, das sangbare Lied eines bestimmten, bekannten Dichters, unterscheidet sich (wie auch aus dem Vorstehenden sich ergiebt) in ihrem Wesen nicht von dem echten lyrischen Volksliede. Nur ist die Ideenwelt jenes Dichters, zumal in neuerer Zeit, eine umfassendere als die in diesem sich aussprechende, wie das naturgemäß darin begründet ist, daß die Schöpfer und Umgestalter unserer alten Volkslieder sowohl als auch der immerfort noch in den tieferen Schichten des Volkes entstehenden und verbreiteten an Bildung des Geistes nicht über die große Menge ihrer Volksgenossen hervorragen, während seit der durch das Wiederaufleben der Kenntnis des klassischen Altertums im 15. und 16. Jahrhundert bewirkten Trennung zwischen der großen Menge des Volkes und den an jener Bildung

irgendwie Teilnehmenden der moderne Dichter aus den Kreisen dieser Gebildeten hervorgeht und meistenteils nur bei ihnen Verständnis und Beifall sucht und finden kann. Trotzdem sind gar viele unserer alten, aus dem 14. bis 17. Jahrhundert stammenden Volkslieder, wenn sie auch nur von „fahrenden Leuten" gedichtet und verbreitet worden, so köstlich, so echt dichterisch (wie: So viel Stern' am Himmel stehen; Morgen muß ich fort von hier: Es stehen drei Stern' am Himmel; Zu Straßburg auf der Schanz' u. a.), daß sie den besten Liedern unserer neueren Dichter ebenbürtig sich zur Seite stellen. Auch sie brachten ja Ideen, welche, weil allgemein menschlich, überall Wiederhall finden, wenn sie echt dichterisch dargestellt auftreten, zum Ausdruck — und da das Menschenherz zu allen Zeiten trotz aller Fortschritte der Bildung in einzelnen Schichten dasselbe bleibt, können jene Lieder eben noch so gefallen als die besten lyrischen Dichtungen Goethes, Heines, Rückerts.

85. Eben deswegen ist ja nun auch die Lyrik die Dichtungsart, die in jeder Zeit in der üppigsten Fülle emporschießt, denn ihr Gegenstand ist „eine alte Geschichte, doch ist sie immer neu." „Erst mit dem letzten Menschen zieht der letzte Dichter aus", dieses Wort von Anastasius Grün paßt vor allem auf die Lyrik. Kein Wunder daher, wenn es so viele lyrische Dichter giebt, berufene und unberufene, wenn besonders diese Uhlands: „Singe, wem Gesang gegeben" für sich geltend machen zu können glauben. Obwohl nun ferner ja zuzugeben ist, daß jeder echte, allseitig ausgebildete

Mensch auch einmal lyrischer Dichter, wenn vielleicht auch nur „in der Jugend Drang“ sein muß, so ist doch damit nicht gesagt, daß alle diese Dichterversuche, die Erzeugnisse guten Willens und mehr oder weniger ausgebildeter Rhetorik und alter Reminiszenzen, auch gedruckt werden müssen, wie das leider so oft geschieht. Die große Masse der auf den Büchermarkt geworfenen lyrischen „Produktionen“ ist besonders auch deshalb schädlich, weil das Bessere für die meisten so schwer aus dem Schlechten und Mittelmäßigen herauszusuchen ist, zumal wenn dieses noch durch Rezensionen, welche aus Wohlwollen nur gegen den „Verfasser“ hervorgehen, oder durch — elegante Buchbinderarbeit empfohlen wird. Dadurch wird nun auch Mißtrauen gegen alle lyrische Dichtung und Unlust an ihr erweckt.

Neben das weltliche Lied, den Ausdruck von Stimmungen, welche dem Wesen nach von äußeren Eindrücken herrühren, tritt das geistliche Lied. Wie jenes aus einer sinnlichen Anregung des Dichtenden hervorgegangen, so hat dieses seinen Ursprung in einer jedem Menschenherzen zugänglichen Idee, der religiösen. Das geistliche Lied hat in der deutschen Dichtung schon bald mit der Einführung des Christentumes, besonders dann auch bei den Minnesängern, darauf im Meistergesange, Pflege und kunstmäßige Behandlung gefunden, wie es auch im Tone des Volksliedes auftritt, z. B. im 14. Jahrhundert in dem freilich halb lateinischen: „In dulci jubilo, Nun singet und seid froh! Unsres Herzens Wonne Liegt in praesepio Und leuchtet wie 86.

7*

die Sonne Matris in gremio. Alpha es et O.“ Es hat dann durch Luther einen neuen kräftigen Aufschwung genommen und als Kirchenlied, für den Chorgesang der ganzen Gemeinde bestimmt, in der evangelischen Kirche hohe Bedeutung. Seit Luther hat es eben dieses seines religiös erbauenden Charakters wegen in reicher Fülle sich entwickelt, im 16. Jahrhundert oft noch etwas ungelenk in Sprache, Rhythmus, Reim, aber kernhaft, gediegen, tief, innig und stark, im 17. Jahrhundert glatter der Form nach, aber sehr oft seichter und platter im Ausdruck, schwächer in poetischer, künstlerischer Beziehung; je mehr der Gedanke, das Lehrhafte hervortritt, desto geringer wird der eigentliche dichterische Wert. Manche der ihrem Inhalte nach trefflichen Kirchenlieder aus beiden Jahrhunderten sind nun freilich ihrer Form nach so ungeschickt, zeigen so grobe Fehler in Sprache, Versmaß und Reim, daß es als höchst bedenklich erscheinen muß, wenn man meint, sie in ganz unveränderter Gestalt als Mittel zur Erweckung und Erhöhung der Andacht empfehlen zu sollen. — Zur Verbreitung des Kirchenliedes trug der Umstand viel bei, daß die älteren Dichter ihren Texten oft bekannte Volksweisen zu Grunde legten, manchmal sogar solche, deren Charakter eigentlich zu dem Ernste des geistlichen Liedes nicht recht paßte.

87. Das Kirchenlied umfaßt nicht, wie das weltliche Lied, das ganze Gemütsleben des Menschen, es spricht nur zu einer Seite desselben, zu dem religiösen Gefühl; es will ferner nicht bloß Stimmungen erwecken, sondern auf das sittliche Wesen des Menschen, auf seine Gesin-

nung, sein Thun und zwar nach einer bestimmten Richtung hin einwirken. Es kann endlich, obgleich es seine Hauptwirkung als gesungenes Lied erstrebt, doch auch durch Vorlesen oder Lesen seinen Zweck erreichen. Dadurch macht es den Übergang von der sangbaren Lyrik zu der zweiten großen Abteilung lyrischer Gedichte. Das sind solche, welche nicht Ausdruck des in der Seele des Dichtenden angeregten Denkens über ein durch einen äußeren Eindruck hervorgerufenes Gefühl und nur auf dieses gerichtet, sondern veranlaßt sind durch einen Vernunftbegriff, eine Idee, d. h. einen Gedanken, der nicht, wie die Verstandesbegriffe, durch sinnliche Eindrücke angeregt ist und nicht auf Sinnliches sich bezieht, sondern aus vernünftiger Betrachtung des sittlichen Lebens hervorgegangen ist und eben deshalb (nach 4) nicht bloß unsere Denkthätigkeit beschäftigt, sondern auch das Gefühl, das Gemütsleben des Menschen und durch dieses sein sittliches Wesen, seinen Willen berührt und so auf sein Handeln einwirkt. Deshalb nennt man sie „ideelle" Lyrik oder könnte sie noch besser bezeichnen als ethische Lyrik. Sie hat es ja nicht mit den πάθη des Menschenherzens zu thun, wie die sangbare Lyrik, die deswegen (82) als „pathologische" bezeichnet werden konnte, sondern mit dem ἦθος des Menschen, mit der Grundstimmung seines Wesens, die in seinem sittlichen Sein, in seinem Fühlen, Wollen und Handeln sich offenbart.

88. Sie ist nicht sangbar, denn sie ist ja nicht, wie das Lied, die natürliche, aber künstlerisch verklärte Re-

aktion des Dichterherzens gegen äußere Reize (Erlebnisse, Ereignisse), sondern sie ist die dichterische Verarbeitung einer Idee, der Ausdruck des vernünftigen Denkens des Menschen über die ihn umgebende sittliche Welt. Gedanken sind aber ihrer Natur nach nicht musikalisch; der Gesangsvortrag würde, schon weil er des Hörers Teilnahme auch auf seine Kunst ablenkt, die Klarheit des Verständnisses und damit ihre Wirkung beeinträchtigen. Dagegen wird sie, um eben die Idee dichterisch, d. h. sinnlich-anschaulich, darzustellen und nicht bloß die Vernunft, sondern auch das Gemüt und durch dieses den Willen, die Sittlichkeit, das Thun des Hörers oder Lesers zu beeinflussen, alle Kunstmittel der Poesie zu ihrem Dienste herbeirufen. Ähnliches haben wir schon beim Epos gefunden, bei den Arten, bei welchen der epische, erzählende Stoff nur die dichterische Hülle für die Darstellung einer Idee ist, wie bei der Romanze (58).

89. Der dichterische Wert der ethischen Lyrik wird nun darnach zu bemessen sein, wie es dem Dichter gelungen ist, Idee und Form zu kunstmäßiger Einheit zu verschmelzen. Hierbei können drei Stufen bemerkt, in dreifacher Weise kann der Dichter seiner Aufgabe gerecht werden. Erstens: Idee und Form durchdringen einander auf das allerinnigste so, daß selbst der, welcher die Idee nicht klar erkennt, von dem Reize der Kunst ergriffen wird. Das sind Dichtungen wie Schillers: Lied von der Glocke, in seiner allgemein ansprechenden Schönheit, auch desselben Dichters: Spaziergang, der

freilich nur von umfassender gebildeten Lesern in seiner ganzen Schönheit genossen werden kann, das Distichon: Odysseus u. a. Hierher gehört auch Goethes: Mahomets Gesang, die allegorische Darstellung des Werdens und und Wirkens eines großen Mannes, Ganymed u. a., Klopstocks: Die beiden Musen u. dgl.

90. Zur zweiten Art zählen solche Dichtungen, in denen die Idee selbst mehr hervortritt, des Dichters Kunst aber darin sich zeigt, daß er durch seine Darstellung sie dichterisch anschaulich macht, durch bilderreichen Ausdruck, durch die ganze ihm zu Gebote stehende Macht der Sprache. Als Beispiele dieser Art können angeführt werden von Schiller: Die Künstler, Macht des Gesanges — Gedichte, in welchen noch ein gewisses Ringen zwischen Inhalt und Form sich zeigt, der gehobene und bilderreiche Ausdruck manchmal die Idee nicht ganz rein und klar in sich aufgenommen hat. Auch Goethes: Meine Göttin, Grenzen der Menschheit u. a. so wie viele Klopstocksche Oden sind zu dieser Art zu zählen.

91. Die dritte Art endlich ist die, in welcher der Gedanke noch weniger durch die Form verklärt ist und unverhüllter hervortritt, von des Dichters Kunst nur durch einzelne „aufgesetzte Lichter“, durch Beiwörter und Vergleichungen, der sinnlichen Anschauung näher gebracht. Schillers: Worte des Glaubens, Worte des Wahns, Die Hoffnung und viele andre gehören hierher. Wenn ein solches Gedicht einer in den Seelen aller Volksgenossen gerade lebhaft vorhandenen Stim-

mung Ausdruck giebt, kann es trotz aller Dürftigkeit in poetischer Beziehung doch gewaltigen Beifall finden, wie seiner Zeit Nikolaus Beckers Rheinlied: Sie sollen ihn nicht haben —.

92. Es ergiebt sich aus dieser Darstellung, daß die erste Art der ethischen Lyrik der Romanze (58) nahe steht, die zweite der Allegorie (68), die dritte der Parabel und Fabel (70) — wie ja auch das Lied der Ballade (65) —, so daß wir für jede der drei Arten ethischer Lyrik ein Seitenstück in der epischen Dichtkunst finden, mit dem Unterschiede, daß in dieser die Idee an eine Erzählung, einen epischen Stoff, geknüpft ist, durch einen solchen veranschaulicht wird, während in der ethischen Lyrik die Darstellung der Idee als Erguß der Subjektivität des Dichters, seines vernünftigen Denkens, seines sittlichen Wesens sich zeigt.

93. Wie aber schon beim Epos (75) erklärt worden, wird auch nicht jedes der Lyrik angehörende Gedicht ganz genau und scharf in allen seinen Teilen in eine der hier unterschiedenen Arten sich einfügen; diese sind nur deshalb angegeben und charakterisiert, um einen Fingerzeig zur Beurteilung lyrischer Gedichte zu geben, um auf den Unterschied hinzuweisen zwischen Gedichten, welche ganz und voll aus einer echten Dichterseele strömen, in denen Idee und Form in inniger Vereinigung sich zusammengeschlossen haben, und solchen, die, was ja auch bei sonst das Höchste erreichenden Dichtern vorkommen kann, mit einem mehr oder weniger nur rhetorischen Aufputz verbrämte Darstellungen von Gedan-

ken sind. Diese können sehr schön, sehr nützlich, sehr wirksam sein, das giebt aber bei der Beurteilung eines Gedichtes als Kunstwerk nicht den Ausschlag.

Weil eben in dieser Beziehung die Form von 94. großer Bedeutung ist, weil aber der Vortrag einer ethischen Idee nicht wie der einer Erzählung oder der eines allgemein menschlichen, sinnlichen Anregungen entsprungenen, Gefühls auch unmittelbar dichterisch wirken kann, bedarf eben die ethische Lyrik einer besonderen Kunst der dichterischen Darstellung. Der Dichter breitet über den an sich abstrakten Stoff die, (nach 89—91) mehr oder minder ihm sich anschmiegende, Hülle seiner dichterischen Erfindung, macht sie dadurch, soweit es angeht und er es vermag, sinnlich-anschaulich. Die Verschiedenheit der Stoffe hat nun auch eine große Reihe verschiedener (rhythmischer, metrischer, strophischer) Formen hervorgerufen, welche eben jenes Zweckes wegen meist weniger einfach sind, als die, welche dem Epos und dem Liede für die seinigen genügen. Klopstock hat für seine ethische Lyrik in seinen Oden oft fessellose, im Einklange mit dem Inhalt wechselnde Rhythmen ohne feste Strophenform gewählt (z. B. in der Frühlingsfeier) oder Nachbildungen antiker Strophen, welche freilich in deutscher Sprache Metrum und Rhythmus meist nicht klar genug hervortreten lassen und immer etwas Fremdartiges für uns haben werden. Auch Goethe wählte für manche hierher gehörende Dichtungen lose gebildete Verse in ungleichen Strophen ohne Reim, z. B. Mahomets Gesang, Grenzen der Menschheit, Gesang der

Geister über den Wassern, Meine Göttin u. a. Schiller hat in seinen: Künstlern bei festem, iambischem Rhythmus Verse von ungleichmäßiger Taktzahl, durch den Reim verbunden, in Abschnitten von verschiedenem Umfange; in dem Liede von der Glocke, dieser vollendetsten Schöpfung deutscher ethischer Dichtung, wendet er für den Teil, der sich auf den Glockenguß selbst bezieht, feste Strophen an, für die daran geknüpften Betrachtungen über das menschliche Leben wechselnde, überall im sinnigsten Einklange mit dem Inhalt stehende Rhythmen. Andre seiner hierher gehörenden Gedichte haben feste Strophenform (Die Hoffnung u. a.).

95. Es bleibt noch übrig, einzelne Formen der Gedankenlyrik zu besprechen, welche, wenn auch die in sie gekleideten Dichtungen unter die in 89—91 aufgestellten drei Arten sich unterbringen lassen, hauptsächlich wegen ihrer aus der Fremde entlehnten Namen eine besondere Erörterung zu verlangen scheinen. Solche Formen sind die Ode und Hymne, zwei Namen für ethische Dichtungen, zwischen denen ein andrer wesentlicher Unterschied nicht obwaltet, als daß die Hymne an einen bestimmten Gegenstand, auch an eine bestimmte Person, diese lobend und preisend, gerichtet ist, während die Ode über einen ernsten, erhabenen Gegenstand sich ausläßt. Nebenbei sei erwähnt der Dithyrambus, dessen Name im Griechischen ursprünglich überhaupt ein lyrisches, dem Gotte des Weines und der Dichter, dem Bacchus, geweihtes Gedicht bezeichnete und auch von einzelnen deutschen Dichtern gebraucht

worden ist für Dichtungen, welche eine gewisse, wild aufgeregte, bacchische Begeisterung zur Schau tragen. Bekannter ist die Elegie. Dieses Wort bedeutet bei den Alten eigentlich nichts als ein in Distichen (Hexametern und Pentametern, 121—123), der ältesten Form der griechischen Gedankenlyrik und Lyrik überhaupt, geschriebenes Gedicht; mit dem Namen verband sich später stets mehr und bei den Neueren immer der Begriff der Darstellung trauriger Stimmungen. In jenem älteren Sinne hat Schiller seinen: Spaziergang zuerst „Elegie“ genannt, Goethe dieses Wort in seinen: Römischen Elegien gebraucht; in dem zweiten Sinne ist desselben: Euphrosyne, das Muster einer Elegie, welche neben vielen andern uns ganz deutlich zeigt, wie Goethe, ein Gelegenheitsdichter im besten und höchsten Sinne des Wortes (68), es verstand, den einzelnen Fall zum allgemeinen zu erheben, das Ereignis, das ihn betroffen, dichterisch so darzustellen und zu verklären, daß auch, wer gar keinen Anteil an dem von ihm beklagten Verluste gehabt, in tiefster Seele bewegt wird. Zugleich ist dieses Gedicht (nächst dem Drama: Iphigenie auf Tauris) ein vorzügliches Beispiel von der innigen Verschmelzung des eigenen Geistes des Dichters mit der antiken Form, in welcher, nach zweihundertjährigem Ringen zwischen dem im Zeitalter des Humanismus (84) mit so mächtigem Strome eingedrungenen klassischen Altertum und dem nationalen Geiste, erfolgten Verschmelzung ja gerade der Kunstcharakter und die eigentümliche Größe der Periode unserer Dichtung

liegt, welche an die Namen Goethe und Schiller geknüpft ist.

97. Für die ethische Lyrik hauptsächlich sind nun auch von der deutschen Dichtkunst, besonders durch die Einwirkung der s. g. romantischen Schule im Anfange unseres Jahrhunderts, alle die verschiedenen Vers- und Reim-Formen verwertet worden, welche, dem Süden Europas und dem Orient entstammend, trotz der großen Schwierigkeit, welche ihre Beherrschung in deutscher Sprache bietet, eine so ausgedehnte und oft meisterhafte Behandlung in deutschen Gedichten gefunden haben. Von ihnen seien hier nur erwähnt die Stanze (ottave rime) und die Terzinen, beide mehr zu epischer Darstellung geeignet, wozu ja auch Tasso in seinem Befreiten Jerusalem, Dante in der Göttlichen Komödie sie gebraucht, aber auch für die Gedankenlyrik anzuwenden, wie dies von Goethe (abgesehen von der episch gehaltenen: Zueignung, 65) auch im: Epilog zu Schillers Glocke geschehen ist. Die Terzinen erscheinen meisterhaft behandelt in Chamissos (auch mehr epischem): Salas y Gomez. Einer besonderen Gunst und vielfacher liebevoller Pflege hat sich das Sonett zu erfreuen, dessen gemessene und doch abwechselungsreiche Form zum schön gegliederten Ausdruck ethischer Gedanken sehr geeignet ist, wie in der später folgenden Besprechung von Rhythmus, Metrum, Reim, Strophe des näheren zu zeigen sein wird, wo auch der andern südlichen Formen (Glosse, Canzone u. s. w.), soweit als nötig gedacht werden kann, eben so der orientalischen Formen, von denen das per-

sische „Ghasel" besonders durch Rückert und Platen bekannt geworden ist. Alle diese Formen bleiben aber immer trotz der meisterhaftesten Behandlung uns etwas fremdartig und erscheinen oft als gesucht.

98. An diese ihrer besonderen Form wegen hier besprochenen Arten der ethischen Lyrik schließen sich nun einige an, bei denen der Gedanke mehr selbständig hervortritt, die dichterische Hülle nur eine sehr durchsichtige ist, Arten, welche deshalb als didaktisch-lyrische bezeichnet werden können, weil sie ja die Einwirkung auf das sittliche Wollen und Thun des Menschen zu ihrem unverhüllt ausgesprochenen Zwecke haben. Diese Einwirkung kann in zweifacher Weise versucht werden, einmal durch den Vortrag dessen, was als gut empfohlen wird, also in positiver Weise, zweitens in negativer, d. h. so, daß das dargestellt wird, was nicht empfohlen werden soll.

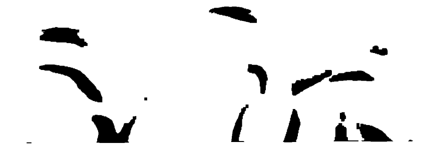
99. Bewegt sich eine Dichtung der ersten dieser beiden Arten in behaglicher Entwickelung einer Gedankenreihe, in einer im Ton des gewöhnlichen Verkehrs, des Briefstils, gehaltenen, etwas „gemütlich"-lässigen Darstellung, so ist das eine Epistel, eine Gattung, in welcher Horaz Musterhaftes geschaffen und die auch bei uns besonders durch Goethe heimisch geworden ist. Der Umstand, daß sie als an eine bestimmte Person in der Art eines Briefes gerichtet erscheint, giebt ihr eine gewisse Lebendigkeit und, wenn es dem Dichter gelingt, den Gedankeninhalt durch Gleichnisse, eingestreute kleine Erzählungen u. dgl. sinnlich-anschaulich zu machen und

uns auch gemütlich näher zu führen, so kann sie immerhin noch echte Poesie sein. — Das findet nicht mehr statt bei dem eigentlichen, in ausgedehnter, systematischer Entwickelung eines gedankenmäßigen Stoffes sich ergehenden Lehrgedichte, welches zwar seiner Form nach episch ist (freilich bloß wegen der Verse und des größeren Umfanges, 72), seinem Wesen nach aber wirkliche Prosa, mag auch der Verfasser noch so sehr bemüht sein, den gedankenmäßigen Stoff ab und zu durch Beiwörter, Bilder und ähnliche ihm zu Gebote stehende kleine Kunstmittel einigermaßen zu sinnlicher Anschaulichkeit zu erheben, ihn rhetorisch „aufzustutzen", — das sind eben nur, wie Horaz sagt, „aufgesetzte Flicken."

100. Der gemütlich plaudernde und harmlos scherzende Ton der Epistel kann nun aber auch übergehen in den Ton des Spottes, wenn der Dichter nicht das vorführt, was edel, schön, empfehlenswert ist, sondern das von ihm als verkehrt, thöricht, lächerlich Erkannte zum Gegenstande seiner Darstellung wählt und es in seiner Verwerflichkeit, Unsittlichkeit, Nichtigkeit an den Pranger stellt. So tritt neben das positive Lehrgedicht das negative, die Satire. Sie regt sich besonders in solchen Zeiten, in denen eine alte Weltordnung in Trümmer geht, eine neue erst aus diesen sich emporzuringen bemüht ist. Sie geht hervor aus dem Widerstreit der Wirklichkeit und der in der Seele des Dichters lebenden Idee, aus der Erkenntnis des Abgelebten, Verkehrten der alten Zeit, aus der schmerzlichen Erinnerung an das Gute in ihr und aus dem Unmut darüber, daß

das Neue sich nicht rasch und kräftig genug entwickelt, ja von dem Dichtenden oft selbst noch nicht klar gedacht ist. So spottet Horaz der Gebrechen seiner Zeit mit ihrer ins Unglaubliche gestiegenen Verworfenheit und Lasterhaftigkeit, so geißelt Lucian mit geistreichem Spott die Fäulniserscheinungen, von denen die Verwesung des griechischen Geistes und Lebens begleitet war. So treten bei uns in der Zeit des Überganges vom Mittelalter in die Neuzeit (abgesehen von den beim Epos besprochenen satirischen Volksbüchern, wie Till Eulenspiegel u. a. — 46) Satiriker, wie Sebastian Brant, Thomas Murner u. a., vor allen der ernste, tiefe, geniale, aber auch knorrige, barocke Johann Fischart, gegen das, was ihnen als verkehrt und bekämpfenswert erschien in der Entwickelung ihrer lebhaft gärenden Zeit, mit spottendem Witz oder auch mit zornigem Ernste auf. Denn nicht nur „Ridendo dicere verum“ ist der Wahlspruch der Satire, sondern auch zu gewaltiger, leidenschaftlicher sittlicher Entrüstung kann sie fortgerissen werden, wenn es gilt, Unsitte und Laster in ihrer ganzen Blöße darzustellen und zu geißeln. Diese Art der Satire, wie wir sie bei dem Römer Juvenalis finden, nennt Schiller die pathetische oder erhabene Satire, sie könnte wohl auch die tragische genannt werden im Gegensatze zu der komischen oder, nach Schiller, scherzhaften. Beide Arten haben zur Voraussetzung, daß der Dichter eine scharfe Beobachtung des Lebens, des Treibens der Menschen, aller Richtungen und Bestrebungen seiner Zeit mit tiefem sittlichen

Gefühl und warmer Liebe für seiner Mitmenschen Wohl verbindet. So ist denn auch der Humor (61) der eigentliche Grundton der echten Satire. Sie ist nicht bloß herzloser Spott oder geistreicher, aber nur aus dem Verstande entsprungener Witz, auch nicht kalte Ironie, die für den Gegenstand, gegen den sie sich wendet, keine gemütvolle Teilnahme empfindet, sich abweisend gegen ihn verhält. Auf dieser Höhe echt humoristischer Auffassung und Darstellung halten sich schon nicht immer die oben erwähnten deutschen Satiriker des 16. Jahrhunderts, noch weniger erreicht sie der in den „Litteraturgeschichten" immer als Satiriker besonders hervorgehobene Rabener, dessen schwächliche und zahme, nur an kleinen Gebrechen und unbedeutenden Gesellschaftskreisen sich reibende „Satiren" auch wegen des, wie schon Goethe bemerkt, Eintönigen ihrer Form, der fortgesetzten direkten Ironie (die das, was getadelt werden soll, lobt — und umgekehrt) für uns nur höchstens noch ein litterargeschichtliches Interesse haben. In unserer Zeit kommt die Satire auch nicht zu großen, bleibenden Schöpfungen. Wie überhaupt zum Schaden für unsere neueste Litteratur eine allzu weite Ausdehnung der Tagespresse und der „Belletristik" eine große Zersplitterung und Aufreibung guter Kräfte im Dienste der Tagesarbeit herbeigeführt hat, so kommt auch die Satire nicht zu Atem, sie verzettelt, sie verflüchtigt sich, an einzelnen vorübergehenden Tageserscheinungen ihre Kräfte aufzehrend und meist nur von Spott und Witz lebend. Auch sie krankt ja unter der unruhigen Hast



unseres nach Erwerb und Genuß jagenden Lebens. Und doch böte unsere Zeit der Satire gewiß reichen Stoff. Ist sie doch nicht weniger als die des 16. und 17. Jahrhunderts, mit der sie so vieles gemein hat, eine Übergangszeit, in der unter dem Einflusse gewaltiger politischer Ereignisse und der tief einschneidenden Fortschritte besonders der Naturwissenschaften und der damit zusammenhängenden „grundstürzenden" Erfindungen eine neue Zeit sich hervorringt. Den Anbruch dieser wird keiner der jetzt Lebenden mehr sehen, aber mit ihm wird auch die deutsche Dichtung wieder ihre Auferstehung feiern und eine ähnliche reiche Blüte treiben, wie die war, welche im 6. Jahrhundert sich entfaltete, als nach den Stürmen der Völkerwanderung die germanischen Stämme als Begründer neuer Reiche des Errungenen sich erfreuten; wie die, welche sechs Jahrhunderte später uns entgegentritt in der Zeit, wo aus dem so lange in den Seelen des Volkes sich fortspinnenden Kampfe zwischen dem Heidentum und dem Christentum dieses als Sieger hervorgegangen war; eine Blüte endlich, wie die, welche wieder sechs Jahrhunderte später emporwuchs aus der Verschmelzung des antik-klassischen Schönheitsideals mit dem neuen deutschen Geiste.

101. Wenn in der echten Satire der Humor herrscht, so ist das, in seinem Zwecke oft ihr gleichstehende, Epigramm wenigstens im neueren Sinne ein Erzeugnis des Witzes, dieser Äußerung des Scharfsinnes, welcher in dem einem weniger durchdringenden Blicke als gleich Erscheinenden rasch das Verschiedene, in dem Verschie-

denen das Gleiche erkennt und zu kurzem, schlagendem Ausdruck bringt. Wie der Humor Ausfluß eines tiefen Gemütes, so ist der Witz ein Zeugnis scharfen, schnell auffassenden Verstandes. Wenn er nun des Mittels sinnlicher Veranschaulichung sich bedient, kann er auch zur Poesie werden. Das ist der Fall bei dem Epigramm. Eigentlich freilich bedeutet das Wort weiter nichts als: Aufschrift. Eine solche setzt nun aber immer einen Gegenstand (ein Denkmal u. dgl.) voraus, auf dem sie sich befindet, zu dessen Erklärung sie dient. Sehe ich ein solches Denkmal von fern, — so ungefähr erklärt Lessing das Wesen dieser Dichtungsart — so wird in mir die Erwartung erregt, was es zu bedeuten habe, an welches Ereignis, welche Person es erinnern solle; ich trete näher, sehe eine Inschrift darauf, lese sie, und so findet die Erwartung ihre Erfüllung. Demnach muß das Epigramm aus zwei Teilen bestehen, einem, welcher die Erwartung erregt, einem, der sie erfüllt; jener entspricht dem Denkmal selbst, dieser seiner Aufschrift, z. B. „Den Geizhals und ein fettes Schwein“ — diese Worte machen die Erwartung rege, was denn wohl von diesen beiden so verschiedenen Wesen Gemeinsames ausgesagt werden könne, — da kommt im zweiten Teile die Erfüllung: — „sieht man im Tod erst nützlich sein.“ Wegen dieser Zweiteilung des Epigramms eignet sich für dasselbe sehr wohl die Form des Distichons (123), wie wir sie von Goethe und Schiller in den „Xenien“ und sonst oft angewandt sehen. Auch kurze Reimpaare entsprechen dem Zwecke,

wie Lichtenberg und Kästner in ihren, oft recht bissigen Epigrammen sie verwerten. Die witzige oder satirische Zuspitzung liegt aber, wie oben gesagt, nicht im Wesen des Epigramms. Vielen solcher in der s. g. griechischen Anthologie fehlt dieselbe, sie enthalten oft, an ein Werk der bildenden Kunst anknüpfend, nur eine erklärende Besprechung desselben, wobei freilich das Streben nach Kürze des Ausdrucks oft zu einem pointierten, wenn auch nicht gerade satirischen Abschluß führt. Ebenso findet sich unter den „Sinngedichten“ unseres Fr. v. Logau so manches, welches eben nur eine Beobachtung, einen Gedanken in kurzer, durch bildlichen Ausdruck anschaulicher Darstellung bringt, z. B. Alten Freund für neuen wandeln, Heißt für Früchte Blumen handeln u. a.

102. Das ist dann schon Spruchdichtung, welche eben nur eine Erfahrung als Lehre und zur Beherzigung aussprechen will, oft auf jedes dichterische Kunstmittel Verzicht leistet, metrische Form und Reim nur anwendet, damit der Inhalt des Spruches leichter im Gedächtnisse des Hörers oder Lesers haften könne. Solche gereimte Sprüche haben uns die mittelalterlichen Dichter in großer Menge geschaffen, zum Teil auch zu einem größeren Ganzen zusammengestellt, wie in: Freidanks Bescheidenheit u. a. Von Goethe und auch von Rückert haben wir ebenfalls eine Fülle solcher Sprüche, in denen sie die Ergebnisse ihrer Lebenserfahrungen kurz und scharf, oft ja auch echt dichterisch zusammenfassen.

103. Wie es epische und lyrische Volkslieder giebt, so giebt es auch eine Volksdichtung, welche — wie es bei den eben erwähnten Sprüchen der Fall ist — aus der Beobachtung des Lebens, aus den in ihm gemachten Erfahrungen und dem Nachdenken über dieselben, also aus dem Verstande hervorgegangen, doch in ihrer Form als Dichtung auftritt. Es ist das Sprichwort, das ist: der kurze, dichterisch gefaßte Ausdruck einer aus der Erfahrung geschöpften Regel der Lebensklugheit, diese „Weisheit auf der Gasse", wie man es ja genannt hat. Die größte Masse der unzähligen deutschen Sprichwörter stammt aus jener Zeit, in welcher das deutsche Volk, wie schon bei anderer Gelegenheit erwähnt worden (46), von einem lebhaften Drange nach Erkenntnis beseelt war, aus dem Zeitalter der Reformation. Der Urheber eines Sprichwortes ist aus denselben Gründen wie der Dichter eines Volksliedes (37. 83) unbekannt. Das echte Sprichwort hat eine dichterische, d. h. das Verstandesmäßige der sinnlichen Anschauung durch ein Bild näher bringende, Fassung, z. B. Glück und Glas, wie leicht bricht das! Gott giebt wohl die Kuh, aber nicht den Strick dazu u. a. Durch diese beiden Umstände unterscheidet es sich von der Sentenz oder Gnome, d. h. dem Ausspruche eines weisen Mannes, welcher wegen seiner leicht einzusehenden Wahrheit und seiner Bedeutung für das Leben allgemeine Anerkennung und Verbreitung erlangt hat und als „geflügeltes Wort" öftere Anwendung findet. „Erkenne dich selbst!" ist eine Gnome, „Ein jeder kehr' vor seiner Thür!" ein Sprichwort.

So haben uns die letzten Ausläufer der lyrischen Dichtung — ebenso wie beim Epos — bis an die Grenze geführt, wo das Reich der Prosa beginnt. Dieser können ganz füglich zugezählt werden die schon bei 72 und 99 besprochenen s. g. Lehrgedichte, sowie die gleichfalls schon früher besprochene s. g. beschreibende Poesie, die auch ihrer breit ausgedehnten Form nach episch, ihrem Inhalte nach lyrisch ist, insofern ja der Dichter an eine Reihe von Naturgegenständen den Ausdruck der Wirkungen anknüpft, die sie auf sein Gemüt hervorbringen. Eben aber weil sie „beschreibend" ist, steht sie mit dem Wesen der Poesie in Widerspruch (24), wie das Lessing bestens nachgewiesen hat, freilich bis in die neueste Zeit hinein nicht immer mit Erfolg. 104.

Wie nach der Behandlung der epischen Poesie, so folge hier auch für die Lyrik eine Zusammenstellung ihrer Arten, wie sie aus den voranstehenden Betrachtungen sich ergeben: 105.

A. Singbare Lyrik = Lied
  - I. weltliches Lied } beides a. als Kunstlyrik,
  - II. geistliches Lied } b. als Volkslied.

B. Nicht singbare, ethische Lyrik
  - I. dem Kunstwerte nach drei Arten,
  - II. der Form nach
    1. eigene Formen,
    2. fremde Formen.

C. Didaktische Lyrik
  - I. Kunstdichtung

1. positive:
   a) Epistel,
   b) Spruchdichtung.
2. negative:
   a) Satire,
   b) Epigramm.

II. volksmäßige Form = Sprichwort. — (Gnome.)

D. Übergang zur Prosa

I. Lehrgedicht,

II. Beschreibendes Gedicht.

XI. Rhythmus. Metrum. Reim. Strophe.

An die Besprechung der Lyrik, welche die größte Mannigfaltigkeit rhythmischer und metrischer Formen bietet, schließt sich am besten eine Darlegung dieser an, eine Darlegung, welche auch durchaus nicht den Anspruch macht, viel Neues zu bringen oder den Stoff zu erschöpfen, sondern nur eine Zusammenfassung des Wesentlichsten und Wichtigsten auf diesem Gebiete, eine die Übersicht über das Ganze ermöglichende Zurückführung des einzelnen Bekannten auf allgemeine Gesichtspunkte — zu Wiederholung und Anregung — bieten will. Zu der nachstehend gebrachten Auffassung und Darstellung der ältesten deutschen Versbildung ist die Anregung ausgegangen von der höchst sinnreichen und überzeugenden ausführlichen Auseinandersetzung, welche Werner Hahn in der, seiner Übersetzung des Nibelungenliedes (W. Spemann) vorausgeschickten Einleitung über die Form des deutschen Volksgesanges gegeben hat.

106. Der Zweck der Dichtkunst eben als einer Kunst ist die Darstellung des Schönen (des Sittlich-Schönen, 11).

Sie ist zwar eine Nachahmung, aber eine verschönernde, idealisierende Nachahmung der Natur. Daher liegt es nahe, daß sie auch ihr äußeres Mittel, die Sprache, d. h. die Sprachlaute ohne Rücksicht auf den durch sie im Worte ausgedrückten Begriff, nicht so brauchen wird, wie sie in der Rede des gewöhnlichen Lebens dem Munde entströmen, sondern sie nach gewissen Gesetzen zu ordnen und dadurch zu einer auch sinnlich (dem Ohre) gefälligen Schönheit zu erheben bemüht sein wird. Wie der Maler ja nicht bloß in seinen Gestalten, ihrer Zeichnung und Gruppierung seine Kunst zeigt, sondern seine volle Wirkung erst erreicht durch den Reiz richtiger, ansprechender Farbengebung und Schattenmischung, so wird durch die Mischung der (hörbaren) Lautelemente, durch den Klang der Worte der Dichter den Reiz seiner Schöpfungen erhöhen. Das Drama z. B. soll ja „ein Bild des Lebens“ sein — warum läßt der tragische Dichter dennoch seine Personen in „gebundener Rede“ sprechen, nicht in der „ungebundenen“ des gewöhnlichen Verkehrs? Weshalb haben Lessing, Goethe, Schiller, die ihre ersten Tragödien in Prosa geschrieben, in den folgenden Verse angewandt, ja schon in Prosa verfaßte Stücke in Verse umgesetzt? Weil sie eben einsahen, daß der Tragödie als Kunstwerk auch eine kunstmäßige, über die gewöhnliche sich erhebende, idealisierte Sprache gezieme. Diese schafft sich jedes Volk zugleich mit dem Entstehen seiner Dichtung in einer seinem Geiste und seiner Sprache zusagenden, aus ihnen hervorgegangenen, durch sie bedingten, mit ihrer weiteren Entwickelung

und Ausbildung sich ändernden — sich vervollkommnenden, zeitweise freilich auch wieder roher werdenden — Form.

Die älteste deutsche (heidnische) Volksdichtung setzte 107. ihre Lieder zusammen aus kurzen Zeilen ohne bestimmte Silbenzahl, ohne irgend welche regelmäßige Abwechselung von Hebung und Senkung (betonten und unbetonten Silben), wie uns das Hildebrandslied (42. 43.) zeigt, das einzige in seiner ursprünglichen Form, allerdings auch nur lückenhaft, erhaltene Stück ältester deutscher Volksdichtung aus dem 8. Jahrhundert. Jede solche Kurzzeile enthielt entweder einen abgeschlossenen Satz (Hiltibraht gimahalta = Hildebrand sprach) oder es folgte ihr eine zweite, sie weiter ausführende (Hádubraht gimahalta .. Hiltibrantes sunu = Sohn) oder noch öfter bringt, weil die eine Kurzzeile dazu nicht ausreicht, erst die folgende den logischen Abschluß, so daß erst 2, manchmal 3 oder mehr Kurzzeilen einen vollen Satz ausmachen (Mit *g*êrû scal man .. *g*ëba infâhan = Mit dem Ger soll man .. Gabe empfangen; *S*unufatarungôs ... irô *s*aro rihtun, Garutun sê irô *g*ûdhamun, ... *g*urtun sih irô suërt ana, *H*ëlidôs, ubar *h*ringâ, .. dô siê tô dërô *h*iltju ritun = Sohn und Vater zusammen ... ihre Rüstung richteten, Garten (= machten gar, fertig) ihre Streithemden, gürteten sich ihre Schwerter an, Die Helden, über (Panzer-) Ringe, da sie zu dem Kampfe ritten). In jeder Kurzzeile kommt nun ein für die Erzählung, den Sinn, die Anschaulichkeit besonders bedeutsames Wort vor; neben diesem ein zweites, zu ihm gehöriges, entweder für das Verständnis

(logisch) notwendiges, den Satz abschließendes oder die Anschaulichkeit (dichterisch oder rhetorisch) förderndes, wie aus den eben angeführten Beispielen ersichtlich ist. Es zeigt sich also (keine gleiche Silbenzahl, auch) kein aus regelmäßiger Abwechselung betonter und unbetonter Silben hervorgehender (Betonungs-) Rhythmus, sondern eine durch die bedeutendsten Worte, die Träger der Erzählung und der Anschaulichkeit, hervorgebrachte logische Gliederung, ein logischer Rhythmus. Jene für Verständnis, Auffassung, Eindruck wichtigsten Worte wurden nun durch gleichen oder ähnlichen Anlaut als Liedstäbe, d. h. als die Stützen des ganzen Vortrages, als besonders bedeutsam und als zusammengehörig hervorgehoben, wahrscheinlich auch von dem Sänger durch stärkeres Anschlagen der Saiten bemerkbar und eindringlich gemacht. Diese Art der Versbildung finden wir auch in der altsächsichen, Hêliand benannten Evangelienharmonie:

*N*âhida † thô * .. *n*eriendo * Krist †
(Es) nahete da .. der nährende (= rettende) Christ)
the *g*ôdo † te Hierusalêm * .. quam * imu thâr te*g*egnes † filu
der gute zu Jerusalem ... kam ihm dort zu (=ent) gegen viel
*w*erodes † an *w*illeon * .. *w*el † huggiendes *
Volkes mit Willen (Willigkeit), gut denkenden.

(† = Haupt-, * = Neben-Tonwort.)

Für die althochdeutsche „Krist“ benannte Evangelienharmonie des Mönches Otfried von Weißenburg (um 850), in welcher schon statt des Stabreimes der Endreim eingetreten ist, weist Werner Hahn dasselbe

nach an den Versen, in welchen es von der Sprache der deutschen Dichtung heißt:

Nist* si so gisungan†, ... mit regulu† bithuungan,*
Nicht ist sie so gesungen, ... mit Regel bezwungen,
Si habet* thoh thia rihti† .. in sconeru* slihti†
Sie hat doch die Richte ... in schöner Schlichte.

Die „Regel“ bedeutet eben die lateinische Verskunst.

Ja diese Art der Versbildung hat sich zu allen Zeiten in der deutschen Dichtung behauptet, vor allem natürlich im Volksliede. So finden wir sie bis auf den heutigen Tag in den s. g. Schnadahüpfeln, bei ländlichen Tänzen in Süddeutschland gesungenen, meist aus dem Stegreif gedichteten Zweizeilern (Die Würzburger* Glöckli† ... han schönes* Geläut† Und die Würzburger* Mädel† ... sind kreuzbrave† Leut*). Der Stabreim ist dem Endreime gewichen, doch ist er dem deutschen Volke stets sehr vertraut geblieben und immer „gang und gäbe“ gewesen, wie sich in vielen Redewendungen zeigt (Nacht und Nebel, Mann und Maus, Haus und Hof, Kind und Kegel u. a.) — Aber nicht nur in der Volks-, sondern auch in der Kunst-Dichtung findet sich diese „logische“ Rhythmenbildung, natürlich zunächst da, wo ein volkstümlicher Ton angeschlagen wird, wie z. B. in Geibels: Der Mai† ist gekommen* ... die Bäume† schlagen* aus u. s. w., in Goethes Erlkönig, in den Viertaktern des Faust (Habe nun, ach! Philosophie u. s. w.); auch in andern Gedichten (Des Menschen Seele ... gleicht dem Wasser; Du hast Wolken, ... gnädige Retterin; Es fürchte die Götter... das Menschengeschlecht; ferner in

Schillers Bürgschaft, im Grafen von Habsburg, im Taucher (Wer wagt es, ... Rittersmann oder Knapp), im Handschuh — kurz überall, wo nicht regelmäßige Abwechselung von betonten und unbetonten Silben vorhanden ist. So auch in manchen Gedichten von Uhland, z. B. im Taillefer, von Heine, in Tiecks Phantasus u. a. Auch Wilhelm Jordan ist in seinen „Nibelungen“ (55), von richtigem Gefühl geleitet, auf jene Form der Volksdichtung (und zwar mit Stabreim) zurückgegangen. — Ja selbst in regelmäßig rhythmischen Gedichten macht sich an einzelnen Stellen der uralte logische Rhythmus geltend, z. B. Fünf† unsres Ordens* waren schon ... Die Zierden† der Religion*, wo doch niemand die 2., 6., 12., 14. Silbe als gleichwertig mit der 1. 4. u. s. w. ansehen und betonen wird, ebenso wenig, wie: Den die drei Könige begaben; Noch köstlicheren Samen bergen; Tritt er mit frommem Schauder ein; Die besonnten Hügel grünen; Scheu in des Gebirges Klüften; bei Uhland: Mit Degen und mit Speere Waren sie stets bereit; Grün wird die Alpe werden, Stürzt die Lawin einmal; bei Lenau: Ein gar herzlieber Gesell u. s. w. Überall bricht also die alte Versform durch, und es entstehen solche Verse, wie die eben angeführten, welche man vom Standpunkt der, antiken Mustern folgenden, neueren Verskunst „Knittelverse“ nennen müßte.

Aber nicht bloß der deutschen (Volks-) Dichtung ist diese Art von Rhythmus eigentümlich, wir finden sie auch bei Slawen und Romanen. So bei Mickiewicz:

Już w gruzach leżą .. Maurów posady (metrisch = Zerstört† schon liegen* Maurische† Burgen*), eine Versform, welche mit gepaarten Reimen in vielen polnischen erzählenden Gedichten vorkommt. So heißt es auch bei Chrétien de Troyes: Feme† ne puet* .. porter* escu†, Ni† ne puet* .. de lance† ferir* u. s. w. Und ist nicht der Alexandriner, welcher, wenn die stummen *e* wirklich stumm bleiben, ein „Knittelvers" wird, ganz solcher Art? z. B. Impatiens* désirs†... d'une illustre* vengeance†. Weitere Forschung würde noch zu weiteren, vielleicht recht überraschenden Ergebnissen führen, z. B. etwa, daß der altlateinische s. g. Saturnische Vers nach logischem Rhythmus geformt ist (horum sectam sequuntur... multi mortales — auch mit Allitteration!), ja daß die älteste griechische Volksdichtung auch keinen Quantitäts-Rhythmus (= gleichmäßigen Wechsel betonter und unbetonter Silben) kannte (ἄλει†, μύλη*, ἄλει,... καὶ γὰρ Πιττακὸς† ἄλει* = Mahle, Mühle, mahle, ... denn auch Pittakos mahlte); möglicherweise sogar, daß der epische Hexameter gleichfalls ursprünglich aus zwei Kurzzeilen ohne festen Wechsel langer und kurzer Silben gebildet gewesen (wie dies aus mancherlei Unregelmäßigkeiten und der Cäsur — 122 — hervorgeht) und erst durch die späteren Überarbeiter seine rhythmische Glätte bekommen hat — durch manches Füllwort (Partikeln) und ausgiebigen Gebrauch von mannigfachen Flexionsformen, was auch die sonst nicht ganz erklärliche Mischung verschiedener Dialektformen zu bestätigen scheint.

Ein Übergang von der volkstümlichen (logischen) Rhythmik zu der neueren (Betonungs-Rhythmik) tritt uns in den Versen des Nibelungenliedes entgegen. Die „Homere" dieses Liedes (37) haben in den von ihnen bearbeiteten alten, logisch rhythmisierten, Liedern, fast immer mit Aufgeben des Stabreimes, die Langzeilen, seltener auch ihre ersten Hälften, mit dem, durch das Vorbild romanischer Völker stets mehr beliebten, Endreime verbunden und unter dem, wenn auch meist nicht unmittelbaren Einflusse der lateinischen Verskunst eine Übereinstimmung der Zahl der betonten Silben (= Hebungen) in jeder Kurzzeile herbeizuführen gesucht, nämlich drei Hebungen für jede, für die achte als Strophenschluß 4 (in der Kudrun 5). Das ist ihnen gar oft nicht gelungen und daraus erklären sich, wie gleichfalls Werner Hahn darlegt, die vielen Erscheinungen in der „Nibelungenstrophe", welche durch die künstlichen, zum Teil recht absonderlichen Versuche, in diesen Versen überall die gleiche Zahl der Hebungen aufzuweisen, durchaus nicht erklärt werden und nicht zu erklären sind.

Auch in dieser Umformung der alten Langzeilen tritt jener ursprüngliche (logische) Rhythmus noch deutlich hervor, z. B.

Ez was* ein küniginne† .. gesëzzen* über sê,†
Ninder* ir gelîche† .. was deheiniu† mê*.
Si was unmâzen* schœne†, vil michel* was ir kraft†,
Si schôz* mit snëllen dëgnen† .. umbe minne† den schaft.*

Die höfischen Kunstdichter des Mittelalters zeigen, besonders in ihren lyrischen Gedichten, eine fein ausgebildete, auch auf die Musikbegleitung berechnete Rhythmik und Metrik. Mit dem Verfalle der höfischen Dicht- und Gesangskunst brach die im Volksliede stets lebendig gebliebene logische Rhythmenbildung wieder hervor, aber freilich ungeschickt, ohne Einsicht in ihr Wesen, als bloßes Zählen der Silben, wie z. B. in den Achtsilbern von Hans Sachs: Ich hör* singen† im grünen* Hag†; Durch die Wildniß .. den Holzweg ein. Martin Opitz (1624) ist der Begründer der auf der lateinischen (und griechischen) Rhythmik und Metrik beruhenden neuhochdeutschen Verskunst, wie sie jetzt so sehr die herrschende ist, daß stets mehr jene alte volkstümliche Art der Versbildung als „Knittelvers" bezeichnet und mißachtet wird.

108. Hiernach besteht der sprachliche Rhythmus in einer regelmäßigen Abwechselung im Tonfalle der Rede. Rhythmus überhaupt entsteht ja dadurch, daß in einer Reihe einzelner, in der Zeit nacheinander folgender Teile, mögen dies nun Körperbewegungen sein (wie in der Orchestik, beim Tanze) oder natürliche Töne (wie in der Musik) oder Worte (wie in der Dichtkunst), einzelne in einem bestimmten Zeit-Abstande aufeinander folgende vor den andern hervorgehoben werden. In den beiden alten Sprachen wird der Rhythmus bedingt durch die Quantität, d. h. durch die Zeitdauer der gesprochenen Silben und zwar so, daß eine rhythmische Reihe durch regelmäßige Abwechselung langer und kurzer Silben ent-

steht. Die neueren Sprachen kennen diesen Unterschied nicht, wenigstens nicht in der Schärfe wie jene. So sind im Deutschen nur betonte und unbetonte Silben zu unterscheiden und zwar ist stets die Silbe, welche für den Sinn des Wortes die bedeutsamste ist, seine Haupt- (Stamm-) Silbe, stärker betont als die übrigen: **Dúlden, Gedúld, gedúldig.** Hier trifft also (mit sehr wenigen Ausnahmen, wie: lebendig, lutherisch — bei Schiller: lutherisch —, den Worten auf ...**ei**, den Fremdwörtern auf ...**ieren** und ...**eien**) die Betonung immer den auch für den Begriff des Wortes wichtigsten Teil desselben, während in den alten Sprachen oft eine bedeutungslosere (Flexions-)Silbe im Verse Träger des Tones wird, z. B. in: In nova | fert ani|mus, u. s. w. sind im Rhythmus die logisch bedeutenden ersten Silben von nova und animus, weil ihrer Quantität nach kurz, nicht hervorgehoben, während es das bedeutungslosere: in und die Endsilbe -us sind. So trifft z. B. in dem Homerischen Verse: *Ἰλιό|θεν με φέ|ρων ἄνε|μος Κικό|νεσσι πέ|λασσε*- der Wortaccent überall auf Silben, welche im Rhythmus untergeordnet, weil kurz (unbetont), sind; sechsmal sind Silben ohne Wortaccent rhythmisch betont. Wollte man also solche Verse nur nach dem Wortaccente (wie Prosa) lesen, so würde der Rhythmus zerstört werden. Wenn nun die Griechen die Quantität (die Länge oder Kürze) einer Silbe deren *προςῳδία* = Prosodie, d. h. Beigesang, genannt haben, so weist das darauf hin, daß bei dem ursprünglichen, recitativartigen Vortrage der (epischen) Verse der natür-

liche Accent der einzelnen Worte zur Geltung kam, die Quantität aber, der Regulator des Rhythmus, durch das begleitende Saiteninstrument markiert, als „Beigesang“, als Neben-Melodie durchklang. Wenn wir etwa den oben angeführten Vers nur nach dem rhythmischen Accent lesen, also: *Ἴλιο|θέν με φε|ρών ἀνε-|μός Κικο|νέσσι πε|λάσσε* — so klingt das ungefähr so, wie wenn man deklamieren wollte: Die Zierden der Religion; Den die drei Könige begaben; Noch köstlicheren Samen bergen; Grün wird die Alpe werden, Stürzt die Lawin einmal; Ein gar herzlieber Gesell u. s. w.

In der neueren deutschen Verskunst besteht also der Rhythmus in regelmäßiger Abwechselung betonter und unbetonter Silben. Betont sind aber, wie oben gesagt, alle Silben, welche Träger des Begriffes sind: in „geduldig“ liegt der Ton auf der Stammsilbe: duld, Vor- und Nach-Silbe haben schwächeren Ton. Manche Silben schwanken in Bezug auf die Betonung; es sind das solche, welche nur zur Bezeichnung verschiedener Verhältnisse von Begriffswörtern zu einander dienen, so die Präpositionen, die Hilfszeitwörter u. a., wie: v o n der Stirne heiß, dagegen: Doch der Segen kommt v o n oben; rinnen m u ß der Schweiß, dagegen: den schlechten Mann m u ß m a n verachten; zum Könige bringt m a n die Wundermär — u. a. Solche Silben können, wie aus vorstehenden Beispielen ersichtlich, als betonte und unbetonte gebraucht werden, ersteres, wenn sie zwischen zwei unbetonten stehen, letzteres, wenn sie an eine betonte sich anlehnen. Ja die an sich stets tonlosen

109.

Flexionsendungen werden manchmal im Rhythmus an eine den Ton erfordernde Stelle gesetzt: das furchtbare Geschlecht, noch köstlicheren Samen u. a., ebenso der Artikel: Zum Werke, das wir u. s. w. Solche Erscheinungen, welche aus dem Wesen, dem Betonungsgesetze der deutschen Sprache hervorgehen, sind zugleich, wie schon oben gesagt, als ein Rückfall in die uralte logische Rhythmisierung zu betrachten und deswegen erträglich (s. auch 113), gerade so, wie ältere, in der neueren Sprache nicht mehr übliche Worte und Wortformen dem Dichter gestattet sind, weil sie, wenn auch jetzt veraltet, doch früher in Gebrauch waren, so: in der Erden, gerochen, statt: gerächt, Wat = Ge-wand u. a. m.

110. Eine betonte Silbe mit der ihr nachfolgenden (oder 2 ihr folgenden) unbetonten bildet einen Takt („Fuß" nennen es die Alten, weil bei ihnen der Chordirigent den Takt mit dem Fuße angab), eine Reihe von Takten eine metrische Reihe, einen Vers, z. B. Fest ge|mauert | in der | Erden — ist ein viertaktiger Vers, ebenso: Windet zum | Kranze die | goldenen | Ähren.

111. Dieser mit der betonten Silbe anfangende Rhythmengang ist fallender Rhythmus: er beginnt mit der Hebung, nach welcher der Ton herabsinkt. Aus ihm entwickelt sich durch Vorsetzen eines Auftaktes (einer oder zweier unbetonter oder auch einer betonten Silbe — diese Freiheit beweist eben, daß er außer der Taktreihe steht) der steigende Rhythmus: Zum ⁞ Werke, | das wir | ernst be|reiten; und mit 3silbigem Takt: Her⁞ein, o du | Guter, du | Alter, her|ein u. a. —

hier steigt der Ton vom Auftakt zum ersten betonten Taktteile empor. Hiernach zeigen sich zwei Arten von Rhythmus mit je 2 Unterarten:

A. Fallender Rhythmus (´ = Hebung, _ = Senkung).
1. mit 2silbig. Takten, ´_ ´_ ´_ usw. griech. = Trochäen,
2. mit 3silbig. „ ´_ _ ´_ _ ´_ _ usw. „ = Daktylen,

B. Steigender Rhythmus
1. mit 2silbig. Takten, _ ¦ ´_ ´_ usw. „ = Jamben,
2. mit 3silbig. „ _ _ ¦ ´_ _ ´_ _ usw. „ = Anapäste.

Bei A 2 und B 2 kann statt des dreisilbigen auch ein zweisilbiger Takt stehen, welcher, wenn jede seiner Silben betont ist, *Spondeus* genannt wird: Seit ¦ ältester | *Zeit tönt* | deutscher Ge|sang. (Diese fünf griechischen Namen können der Kürze wegen auch für das Deutsche beihalten werden, also z. B. Jambus statt: steigender zweisilbiger Rhythmus u. a.) — Eine dritte Art von Rhythmus entsteht durch Mischung von A 1 mit A 2, B 1 mit B 2, so daß in einer Reihe zwei- und dreisilbige Takte nebeneinander stehen: Zu ¦ Aachen in | seiner | Kaiser|pracht; Einen ¦ goldenen | Becher | werf ich hin|ab u. a. (vgl. hierzu das S. 124 Gesagte). Andere Rhythmen als die hier aufgeführten können naturgemäß in keiner Sprache vorkommen. Wenn man z. B. in Bürgers Der Kaiser und der Abt — die Verse so zerlegt: Ich will euch | erzählen | ein Märchen | gar schnurrig | — und nun eine neue Taktart annehmen zu müssen glaubt (den s. g. Amphibrachys), so ist man dazu gekommen, weil in jenem Gedichte zwischen den zwei kurzen Silben fast immer ein Wort endet

(aber nicht immer, z. B. kein armer | Verbrecher | fühlt mehr Schwu|lität, | Der vor hoch|notpeinli|chem Hals=ge|richt steht). Es sind aber jene Verse nur einfache, an die logische Rhythmenbildung (107) anklingende, Reihen der Art B 2, bei welchen eben durch die fast immer zwischen die beiden Senkungen fallende Cäsur (122) eine gewisse komische Wirkung beabsichtigt ist und beim Vortrage erreicht werden kann (die Cäsur malt gleichsam einen das Sprechen immer wieder kurz unterbrechenden Reiz zum Lachen). Ähnlich ist es in Uhlands Graf Eberstein, wo noch die 2 kurzen Verse (Graf ⁞ Eber|stein Führet den | Reihn — schlau=neckisch dazwischen klingen. Übrigens muß auch ohne solchen Grund im Deutschen bei reinen Daktylen diese Erscheinung oft eintreten, z. B. Wohlauf! noch getrunken den funkelnden Wein! — Herein, o du Guter, du Alter, herein! was doch wohl niemand „Amphibrachys“ nennen wird — es sind eben Daktylen mit einsilbigem Auftakt.

112. Jeder dieser Rhythmen hat seinen eigentümlichen Charakter. Der trochäische eignet sich zum Ausdruck des Ernsten, des Feierlichen, des Traurigen (Priams Feste war gesunken; Von dem Dome schwer und bang u. ä.), in kurzen Reihen oder durch solche unterbrochen auch zu dem des Aufgeregten, Hastigen (Durch der Hände lange Kette Um die Wette u. a.). Die Daktylen, rein oder nur wenig mit Spondeen und Trochäen gemischt, haben etwas Lebhaftes, Dringendes (Windet zum Kranze die goldenen Ähren); die Anapäste bekommen infolge des Auftaktes etwas Energisches, Stürmisches (Der Mann

muß hinaus ins feindliche Leben; Frisch auf, Kameraden; Was willst du, Fernando, so trüb und so bleich) — sie waren ja auch der Marschrhythmus der Griechen. Die Jamben stehen in ihrem Tonfalle dem vorherrschenden Klange der gewöhnlichen Rede am nächsten, sie eignen sich daher für einfache Erzählung (Als Kaiser Rotbart lobesam), ruhige Betrachtung (Zum Werke, das wir ernst bereiten). Mit Einmischung dreisilbiger Takte dienen Jamben wie Trochäen zum Ausdruck bewegterer Handlung und Stimmung (Taucher, Graf von Habsburg). — Daß auch die Art des Versschlusses, ob dieser stumpf oder klingend ist, die Klangfarbe des Rhythmus bestimmen hilft, wird später besprochen werden (128). Natürlich meint nun niemand, der wirkliche Dichter werde, wenn er an die Ausführung eines Stoffes geht, zu sich sagen: Das ist eine ernste Geschichte, da wirst du Trochäen nehmen u. ä. Nein, mit den Worten wird in seiner Seele der Rhythmus geboren, er denkt in Rhythmen, sie sind die Melodie, die er seinerseits ihnen mitgiebt (83).

113. Wenn unsere besten Dichter der früheren Zeit, wenn Goethe und Schiller in ihren Versen sehr oft gegen die Reinheit des Rhythmus sündigen, unbetonte Silben als betonte brauchen und umgekehrt, so ist dies ein Rückfall in die ursprüngliche deutsche (logische) Versbildung, welchen wir heut auch in dem plattesten Gelegenheitsgedichte unausstehlich finden; — aber wir dürfen nicht vergessen, daß jene Männer unsere Sprache noch nicht in der Durcharbeitung zu dichterischen Zwecken

fanden, wie sie es eben erst durch ihr Verdienst geworden ist und durch die Bemühungen von Übersetzern, wie J. H. Voß, und der s. g. romantischen Schule, Rückerts und Platens. — Wenn wir nun bei Schiller rhythmische Reihen finden, wie: Sieht **er** die **Jung**frau **vor** sich **stehn**; Tritt **er** mit **from**mem Schau**der** ein; **Die** be**sonn**ten Hügel **grü**nen; Ster**bli**che ge**bo**ren sind; wenn es bei Uhland heißt: Grün **wird** die **Al**pe **wer**den, Stürzt **die** La**win** ein**mal**; bei Lenau: **Sein** Leib**lied** zu bla**sen** u. a. (s. 109) — so wird kein irgendwie verständiger Deklamator die Verse so vortragen, wie sie hier ihrem eigentlichen Rhythmus entsprechend accentuiert worden sind. Ein solcher wird überhaupt nicht alle rhythmisch betonten Silben hervorheben — das wäre ein „Herleiern" —, für ihn werden vielmehr die Rhythmen des Dichters gleichsam bloß die Prosodie (108), der „Beigesang", die Neben-Melodie sein und als solche doch durch die sinngemäße, mehr oder minder starke Hervorhebung der mehr oder minder bedeutenden Silben, also durch den logisch rhythmisierenden Vortrag, hindurchklingen, wie die Quantität der Alten durch die sinn- und accent-gemäße Betonung. Ja solche kleine rhythmische Schwächen, wie die oben angeführten, zu denen die Wortstellungs- und Betonungsgesetze unserer Sprache den Dichter oft zwingen, werden dem Vortragenden sich sogar meist recht förderlich erweisen, sie geben ihm ja gerade größere Freiheit zu kunst- d. h. hier eben: sinngemäßem Ausdruck — wie der lyrische Dichter oft dem Tonsetzer entgegenkommt (79).

114. Nach ihrem Ausgange zerfallen die Verse in solche, welche mit einem vollen Takte schließen, und in solche, deren letzter Takt um eine oder (was nur bei dreisilbigem Takte vorkommen kann) um zwei Silben gekürzt ist, statt deren eine entsprechende Pause im Vortrage — Endpause — eintritt. Jene erste Art des Ausganges kann man klingend nennen, diese stumpf (128): Fest ge|mauert | in der | Erden — hat klingenden Ausgang; Steht die | Form aus | Lehm ge|brannt — stumpfen. Die Endpause wird im Folgenden, wenn sie einsilbig ist, mit ⏑̇, wenn zweisilbig, mit ⏑̈ bezeichnet werden, wo sie nicht durch den Auftakt des nächsten Verses ausgefüllt wird, wie das bei steigendem Rhythmus sehr oft geschieht, um zwei Verse eng miteinander zu verbinden: z. B.: Hoch ⁞ auf dem | alten | Turme | steht‿Des | Helden | edler | Geist ⏑̇.

115. Ein Vers besteht aus einer Reihe von Takten und zwar von mindestens 2, höchstens 6 Takten. Verse von mehr als sechs, also 7 oder 8, Takten werden immer durch einen festen Einschnitt (117) in zwei Hälften geschieden, ebenso auch die Sechstakter durch Einschnitt oder Cäsur (122). Das ist schon deshalb nötig, damit der Vortragende eine Pause zum Atemholen bekommt.

116. Die Verse von 2 Takten sind, wo sie durch ein ganzes Gedicht gehen, eigentlich nur in 2 Zeilen abgebrochene Viertakter, wie dies in Goethes: Gefunden — Ich ⁞ ging im | Walde + so ⁞ vor mich | hin ⏑̇
Und ⁞ nichts zu | suchen, + das ⁞ war mein | Sinn ⏑̇

u. a. schon der Reim zeigt. Ähnlich ist es bei den reimfreien ethischen Dichtungen: Grenzen der Menschheit, Das Göttliche; in: Meine Göttin, Ganymed, mit eingestreuten Dreitaktern. Auch durchgängig gereimte Zweitakter sind eben nur in spielender Weise zerlegte Viertakter, wie: Ich ⁞ lobe | mir ∸ + Mein ⁞ Dörfchen | hier ∸ u. s. w., was noch deutlicher hervortritt in Rückerts: Seinen | Traum ∸ + Lind wob | Frühling | kaum ∸ + Wind schnob — worauf ein Fünftakter folgt: Ach wie | ist der | Blüten|traum ver|weht ∸. In Schillers Glocke sind bei Schilderungen erregterer Vorgänge Zweitakter unter längere Verse gemischt, im: Handschuh stimmen diese kurzen Verse mit ihrem springenden, abgerissenen, hastigen Gange aufs schönste zu der bewegten Darstellung des Gebarens der Tiere. Sonst finden Zweitakter sich im Anschluß an längere Strophen als eine Art Nachspiel (133), bisweilen als Zwischenspiel (135).

117. Dreitaktige Verse von steigendem Rhythmus, und zwar mit klingendem und stumpfem Ausgange im Wechsel, sind in neueren deutschen Gedichten vielfach gebraucht und zwar je 8, mit Reim der 4 stumpf ausgehenden, eine Strophe von 4 sechstaktigen Langzeilen bildend: Es ⁞ stand in | alten | Zeiten ‖ ein ⁞ Schloß so | hoch und | hehr ∸ u. s. w. Es ist dies die neuhochdeutsche Form der „Nibelungenstrophe“. Daß aber dieser Vers ursprünglich nicht ein Sechstakter, sondern eine Vereinigung von zwei Dreitaktern ist, zeigt außer dem früher (107) Gesagten der feststehende Einschnitt (Wortende, hier durch ‖ bezeichnet) hinter jedem dritten Takte.

Dasselbe bezeugen auch die Strophenformen, welche nicht bloß die stumpfen, sondern auch die klingenden Dreitakter reimen, z. B.: Befiehl du deine Wege | und was dein Herze kränkt, ⏑ Der allertreusten Pflege | des, der den Himmel lenkt ⏑

118. Dreitakter von fallendem Rhythmus finden wir als „Zwischenspiel“ in der Glockengußstrophe bei Schiller (Von der | Stirne | heiß ⏑ + Rinnen | muß der | Schweiß ⏑), auch in Goethes Braut von Korinth (135).

Viertakter mit fallendem Rhythmus und meist klingendem Ausgange sind die durch Herders Cid bekannten spanischen Trochäen. Schiller braucht sie im Wechsel von klingendem mit stumpfem Ausgange in seinen der altgriechischen Mythen- und Sagenwelt entnommenen Dichtungen (Die Klage der Ceres, Das Eleusische Fest, Das Siegesfest, Kassandra, Hero und Leander, auch im Alpenjäger); mit steigendem Rhythmus in: Die Kraniche des Ibycus, Der Kampf mit dem Drachen u. a.; mit Dreitaktern abwechselnd Goethe im: Fischer u. a. Fallenden Rhythmus hat diese Verbindung in Schillers: Ritter Toggenburg. Über die rhythmische Behandlung der, paarweise gereimten, Viertakter in Goethes Faust (und in Schillers Wallensteins Lager) ist oben (107) gesprochen worden, ebenso von der in dem ältesten uns erhaltenen Werke deutscher Kunstdichtung, des Mönches Otfried Evangelienharmonie, wo auch manchmal Viertakter mit Dreitaktern wechseln — u. a.

119. Von den Fünftaktern ist der bekannteste der s. g. fünffüßige Jambus oder Blankvers, als Vers des tra-

gischen Dialogs gebräuchlich, zu Lessings Zeit von England herübergenommen. Sein Ausgang kann klingend oder stumpf sein und zwar ohne Reim (127). Denselben Vers hat: Das verschleierte Bild zu Sais. Er eignet sich überhaupt für Gedichte, welche einen reicheren Stoff- oder Ideen-Gehalt breiter entfaltet darstellen, so besonders in den italienischen Formen der Stanze und des Sonettes (138). Fallenden Rhythmus hat er und ist mit Viertaktern gemischt in Schillers: Das Ideal und das Leben. Als stichischer (126) Vers der serbisch-kroatischen Volkslieder sind die fallenden Fünftakter mit klingendem Ausgange durch die Talvjsche Übersetzung bekannt.

120. Auch die eigentlichen Sechstakter sind aus fremden Dichtungen herübergenommen. In Schillers: Die Künstler, finden sie sich vereinzelt zwischen den steigenden Fünf- und Vier-Taktern, wenn diese dem Dichter für die Fülle des Ausdrucks zu knapp werden. Daß unser (neuhochdeutscher) Nibelungenvers (und ebenso der Alexandriner) nur Zusammenfügungen zweier Dreitakter sind, ist bei 117 dargethan worden. So bleiben als eigentliche Sechstakter nur übrig mit fallendem Rhythmus der Hexameter und Pentameter, mit steigendem der s. g. iambische Trimeter.

121. Der Hexameter, der Vers des Epos bei Griechen und Römern, hat ja bei uns seit Fischarts ersten, sehr holprigen Versuchen besonders durch Klopstocks Messias Eingang und so ausgedehnte Pflege gefunden, daß er trotz seiner fremden Herkunft doch einigermaßen

schon das Bürgerrecht unter den deutschen Versen sich erworben hat. Er besteht bekanntlich aus 6 Daktylen mit einsilbiger (eine Silbe ersetzender) Endpause im letzten. Statt der Daktylen können überall (nur der 5. ist fast immer rein daktylisch) zweisilbige Takte stehen und zwar nicht, wie bei den Alten, nur Spondeen, sondern auch Trochäen, wie dies im Deutschen ohne Beeinträchtigung des Rhythmus möglich ist, besonders vor einer Interpunktion (Sinnpause), einer Cäsur (122) oder in zusammengesetzten Worten, wie z. B. in „Vaterland“ — es hat ja in solchen Worten die erste Silbe einen stärkeren Ton als die gleichfalls betonte Stammsilbe des zweiten Teiles der Zusammensetzung, etwa (die betonte Silbe für zwei Taktteile gerechnet) in dem Verhältnis von 3 zu 2: Ist^{2} doch^{1} die^{1} | Stadt^{2}, wie^{1} ge^{1}|kehrt^{2}, ^{1}wie^{1} | aus^{3}ge^{1}|stor^{2}ben^{1}, es^{1} | blie^{2}ben^{1} ·—; hier wird im 3. Takte die fehlende tonlose Silbe durch die Cäsurpause ausgefüllt, im 4. „aus“ 3 Taktteile ausgehalten, sodaß doch jeder Takt aus 4 Taktteilen besteht. Die zweite Silbe des durch Endpause gekürzten 6. Taktes kann eine unbetonte oder eine betonte sein.

122. Ein so langer Vers, der ja aus 17 Silben bestehen kann, muß dem Vortragenden eine kleine Pause zum Atemholen bieten und zwar naturgemäß ungefähr in seiner Mitte. Diese Ruhepause darf aber nicht hinter einen Takt fallen, sondern in einen solchen hinein und zwar aus dem rhythmischen Grunde, daß der Eintönigkeit abgeholfen werde, welche notwendig entstehen müßte

in einem längeren Gedichte (wie ja gerade in solchen dieser Vers Anwendung findet), wenn Hunderte und Tausende von Versen gleichen Rhythmenganges aufeinander folgten. Es soll also diese Pause den Vers in zwei Hälften von verschiedenem Rhythmengange teilen, deren erste fallenden Rhythmus hat: **Hab** ich den | **Markt** und die | Str**a**ßen ‖, die zweite steigenden: doch ⋮ nie so | einsam ge|sehen ⏑́—. Diese Pause heißt Cäsur. Im vorstehenden Beispiele tritt sie nach der ersten unbetonten Silbe des 3. Taktes ein, so daß die erste Vershälfte klingend ausgeht; sie kann aber diese auch stumpf beenden, indem sie gleich hinter die betonte Silbe des 3. Taktes fällt: Ist doch die | Stadt wie ge|kehrt, ‖ wie | ausge|storben, es | blieben ⏑́—. Endlich kann sie auch hinter die betonte Silbe des 4. Taktes fallen, was meist so geschieht, daß auch der 2. Takt eine (Neben-)Cäsur zeigt: Wäre Ho|mer ⁞ von | allen ge|hört, ‖ von | allen ge|lesen, ohne Neben-Cäsur auch in Hermann und Dorothea: Über den | Dammweg, | welchen sie | ziehn, ‖ ist | immer ein | Stündchen ⏑́—. Die s. g. bukolische (in Idyllen öfter sich findende) Cäsur ist keine Cäsur, sondern ein Einschnitt, sie fällt nämlich hinter den 4. Takt, auch zeigt sich vor ihr in der Regel noch eine wirkliche Cäsur, z. B.: Die, so | sagt man, ‖ der | Ewigkeit | trotzen. ‖ Freilich an | viele —. Der lässige Epistelstil bei Horaz, wie bei Goethe, zeigt auch sonst manche kleine Nachlässigkeit im Bau des Hexameters. — Für diesen ist es unerläßlich, daß er außer einer Haupt-Cäsur noch

eine oder mehrere Cäsuren im weiteren Sinne des Wortes hat, d. h. daß nicht immer Wort- und Takt-Ende zusammenfallen. Ein Vers, wie: Freudige | Botschaft | bringende, | köstliches | meldende | Kunde ⏑‒, würde haltlos auseinander fallen, wie etwa eine Mauer, zu der jeder Ziegelstein immer genau auf den unteren gelegt wäre, nicht über die Fuge zweier unterer hinweg. Durch diese verschiedenen Arten von Cäsuren, sowie durch Abwechselung von Drei- mit Zweisilbern erhält der Hexameter die für ihn als Vers längerer Gedichte so notwendige Mannigfaltigkeit seines Tonfalles, welche A. W. v. Schlegel in seinem Gedichte über ihn recht anschaulich darstellt:

Wie oft | Seefahrt | kaum vor|rückt, || müh|volleres | Rudern
Fortar|beitet das | Schiff, || dann | plötzlich der | Wog' Ab|gründe
Sturm auf|wühlt und den | Kiel || in den | Wallungen | schaukelnd da|hinreißt:
So kann | ernst bald | ruhn, || bald | flüchtiger | wieder ent|eilen,
Bald, o wie | kühn in dem | Schwung! || der He|xameter | immer sich | selbst gleich,
Ob er zum | Kampf |¦ des he|roischen | Lieds || uner|müdlich sich | gürtet
Oder der | Weisheit | voll || Lehr|sprüche den | Hörenden | einflößt
Oder ge|selliger | Hirten |¦ I|dyllien ||lieblich um|flüstert.

(im letzten Verse „bukolische" Cäsur mit Nebencäsur im 3. Takte.)

Die Notwendigkeit der Hauptcäsur weist auch darauf hin, daß der Hexameter richtig aufgefaßt wird als Verbindung zweier Dreitakter; selbst bei der dritten und vierten Art der Cäsur, die ihn scheinbar in einen Vier- und einen Zwei-Takter zerlegt, ist doch auch die Tei-

lung in zwei Dreitakter ersichtlich, so in den beiden oben angeführten Versen hinter „allen“ und „welchen“. Der 4. und 5. jener Verse ist eben nicht ganz gut gebaut. — E. v. Kleist hat in seinem „Frühling“ den Hexameter verunstaltet durch Vorsetzung des Auftaktes.

123. Noch stärker tritt die Zweiteilung hervor in dem zweiten dem Altertum entlehnten Sechstakter, dem s. g. Pentameter, der diesen Namen (Fünftakter) fälschlich führt, da er gleichfalls ein Hexameter, d. h. Sechstakter, ist, nur daß in ihm nach der Hebung des dritten Taktes eine (zwei Silben ersetzende) Doppel-Pause, natürlich mit Wortende, sein muß, also keine Cäsur, sondern ein Einschnitt, wie ein solcher auch die beiden Dreitakter des Nibelungenverses (und Alexandriners) trennt. Eine solche Doppelpause hat auch der 6. Takt: Willst du die | andern ver|stehn‿‿, ‖ blick in dein | eigenes | Herz‿‿. In seiner ersten Hälfte kann wenigstens statt des einen der zwei dreisilbigen Takte (Daktylen) ein zweisilbiger (Spondeus oder — im Deutschen, nach 121 — Trochäus) stehn; die zweite dagegen muß zwei reine Daktylen haben: gegen das Ende muß das Metrum klar hervortreten, dort gelten die für die ersten Takte gestatteten Freiheiten nicht mehr. Dies ist ja auch der Grund, weshalb im Hexameter der 5. Takt eigentlich stets ein Daktylus sein soll. Der s. g. Pentameter kann nicht selbständig ganze Gedichte bilden (das würde monoton klappernd klingen), er kommt nur vor mit dem Hexameter zum Distichon (Zweizeiler) vereinigt (126).

124. Der Vers des dramatischen Dialogs der Griechen, der iambische Trimeter (= Dreitakter, weil je zwei Trochäen als eine metrische Einheit (metrum) behandelt werden) ist von Schiller z. B. in einigen Stellen der Jungfrau von Orleans angewandt worden, von Goethe im 3. Akt des zweiten Teiles des Faust: Wo ¦ soll ich | hinfliehn? || Feinde | rings um|her und | Tod ∸ Ge¦nug! mit | meinem | Gatten || bin ich | herge|schifft ∸ Hiernach ist der Trimeter ein Vers von sechs zweisilbigen Takten mit Auftakt und Endpause. Bei regelrechtem Bau hat er seine Hauptcäsur hinter dem 2. oder 3. Takte, also nach einem Takte, so daß jede der beiden Hälften verschiedenen Rhythmengang hat, die erste steigenden, die zweite fallenden (beim Hexameter ist es umgekehrt). Durch eingestreute dreisilbige Takte bekommt er einen lebhafteren Gang: So¦dann er|folgte des | Herren | ferneres | Herrscher|wort ∸ So bietet auch er viel Mannigfaltigkeit, wie in den ihn betreffenden Versen von A. W. v. Schlegel dargestellt ist:

Wie ¦ rasche | Pfeile || sandte | mich Ar|chilo|chus,
Ver ¦mischt mit | fremden | Zeilen, || doch in | reinstem | Maß,
Im ¦Rhythmen|wechsel ||meldend| seines | Mutes |Sturm.
Hoch ¦ trat und | fest auf ||dein Ko|thurngang,| Äschy|lus,
Groß ¦art'gen |Nachdruck|| schafften| Doppel|längen | mir
Samt¦ ange|schwellten|| Wörter|pomps Er|höhun|gen.
Fröh ¦licheren | Festtanz | lehrte | mich Ari|stopha|nes,
Laby ¦ rinthische |ren, || die ver|larvte | Schar || an|führend | ihm,
Hin ¦gaukl' ich | zierlich || in der be|flügelten |Füßchen|Eil.

Wie die drei letzten Verse zeigen, wird er bei den Komikern durch eingestreute Daktylen (rinthische| .. flü-

gelten), sowie durch Auflösung der Hebung in 2 unbetonte (kurze) Silben (liche-ren; mich A-ri —; ren die -ver —) lebhafter, hüpfender, gleichsam ausgelassen; im vorletzten Verse ist er daktylisch mit zweisilbigem Auftakt und Einschnitt nach der Hebung des 2. und 4. Taktes (= anapästisch) behandelt.

Nur als „Kuriosität“ sei erwähnt der Hink-Jambus (Choliambus, Skazon), ein iambischer Trimeter von folgender Form: –́ ⋮ –́ – | –́ – | –́ – | –́ – | –́ | –́ –, also ohne Endpause und so, daß der 5. Takt nur von einer Silbe ausgefüllt wird:

Der ⋮ Choliambus ist ein Vers für | Kunst|richter,
Die ⋮ immerfort voll Naseweisheit | mit|sprechen

u. s. w.

125. Auch der vielleicht noch hier zu erwähnende, gleichfalls dem Griechischen entlehnte Sechstakter in Klopstocks: Schön ist | Mutter Na|tur_˙ ‖ deiner Er|findung| Pracht_˙ ist, wie der Einschnitt zeigt, aus zwei Dreitaktern zusammengesetzt. Dasselbe ist der Fall bei noch längeren Reihen, wie den siebentaktigen Anapästen: Seit ⋮ ältester | Zeit hat | hier es ge|tönt ‖ und so | oft in er|neuendem | Umschwung — welche durch Einschnitt nach der Hebung des 4. Taktes in zwei Verse sich gliedern. In der griechisch-römischen Metrik kommt diese Scheidung selbst bei kürzeren Versen vor, z. B. bei dem fünftaktigen Sapphischen Verse, der wenigstens bei Horaz eine zwei Hälften von verschiedenem Rhythmengange bildende Cäsur nach der Hebung des 3. (daktylischen) Taktes, seltener nach dessen 1. Senkung

hat (Inte|ger vi|tae || scele|risque | purus), bei Platen: Unser | Bund, kein | Bund || wie die | andern | ist er; Gerne |zeigt jed|wedem || be|quem Ho|mer sich — oft freilich auch mit einem Einschnitt statt der Cäsur: Immer | harmlos ‖ ist die Na|tur, der | Mensch nur. Der noch öfter gebrauchte Alcäische Vers unterscheidet sich von dem Sapphischen nur durch Auftakt und Endpause: Ich ⁞ sah — o | sagt mir: || Sah ich, was | jetzt ge|schieht — die Scheidung erfolgt nach dem oben Gesagten auch hier so, daß die zweite Hälfte der Reihe einen dem der ersten entgegengesetzten Rhythmengang erhält.

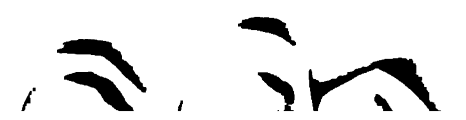
126. In dem Epos der Alten folgt ununterbrochen Hexameter auf Hexameter (die Einförmigkeit wird gebrochen durch die bei 121. 122 angeführten Mittel), ebenso folgen einander im Drama die fünftaktigen Jamben oder die Trimeter (in ähnlicher Weise variiert, 124) — diesen Gebrauch der Verse nennt man: stichisch. Im Distichon sind zwei Verse von etwas verschiedenem metrischen Bau zu einer Einheit verbunden: der zweite Vers führt den im ersten hingestellten Gedanken weiter aus durch eine andre Wendung, einen Gegensatz, eine nähere Erklärung, wie in dem Schillerschen: Glücklicher Säugling, dir ist ein unendlicher Raum noch die Wiege —, Werde Mann, und dir wird eng die unendliche Welt.

Das ist die erste, einfachste Art der Strophe. Da bei der Strophenbildung im Deutschen der Reim von großer Bedeutung ist, muß vorher von ihm gesprochen werden.

127. Der Reim als Endreim, d. h. als lautlich gleichklingender Ausgang zweier Verse, hat in der deutschen

Dichtung mit der Ausbreitung des Christentums die alte Form der Allitteration (107) schon im 9. Jahrhundert stets mehr verdrängt und ist mindestens für die Lyrik und die ihr näher stehenden Arten des Epos meist unentbehrlich, jedenfalls trägt er zur Schönheit eines deutschen Gedichtes bei. Dies thut er aber nicht durch den bloß äußeren Reiz, den sein Gleichklang für unser Ohr hat, nicht bloß als musikalisches Sprachmittel, sondern er regt auch unsere Aufmerksamkeit, unsere Teilnahme an und erhält sie. Man hat sein Wesen verglichen mit Erwartung und Erfüllung: wir sind gewöhnt, wenn die letzten Laute einer rhythmisch gegliederten Taktreihe, d. h. eines Verses, an unser Ohr klingen, zu erwarten, daß diesem Klange am Ausgange des nächsten oder eines der nächsten Verse ein gleicher, diese Erwartung erfüllender, folgt. Das ernste Drama braucht den Reim nicht; Schiller wendet ihn bei rein lyrischen Stellen desselben (Monologen) manchmal an, auch bei lyrisch bewegtem Schluß einer Scene. Auch die Dichtungen gedankenschweren ethischen Inhalts, wie die Ode, Hymne u. ä., können ihn entbehren, ebenso das reine Epos. Dort könnte sein Reiz die Auffassung des Gedankens, hier die einfache Wirkung des erzählten Stoffes beeinträchtigen.

128. Der Endreim verlangt vollständige Übereinstimmung der beiden Versausgänge vom letzten betonten Vokal eines jeden an: gef|unden — verb|unden; L|and — B|and. Die erste Art, wobei der betonten Silbe noch eine unbetonte nachklingt, nennt man klingenden Reim,



die zweite, bei der mit der betonten Silbe sofort der Ton abbricht, stumpfen Reim. Die s. g. gleitenden Reime (vergängliche — unzulängliche) sind nur eine Abart des klingenden. Zwischenreime sind solche, die einen Vers in zwei Hälften teilen: Kommet zu Hauf, Psalter und Harfe wach auf. Stumpfe Reime, durch ein ganzes Gedicht hindurchgehend, geben dem Ausdruck etwas Schroffes, Rauhes, Heftiges, Stürmisches, die klingenden Reime tönen sanfter, milder, weicher. Das Nibelungenlied kennt nur stumpfe Reime, nur solche zeigt der Erlkönig, Das Glück von Edenhall, Der Reiter und der Bodensee u. a. (65). Nur klingende Reime zeigen die italienischen Dichtungen in den Formen des Sonetts u. ä. Im Deutschen werden auch in diesen Formen stumpfe Reime im Wechsel mit den klingenden gebraucht, welche Verbindung überhaupt die üblichste ist. In der Kudrun folgt stets auf ein stumpfes Reimpaar ein klingendes; in unseren mittelhochdeutschen epischen Kunstdichtungen wechseln paarweise klingend reimende Dreitakter mit stumpf gereimten Viertaktern. —

Die Reime zweier Verse können sein 1) gepaarte: a a b b, d. h. je 2 aufeinander folgende Verse reimen miteinander; 2) gekreuzte: a b a b = der 1. Vers reimt mit dem 3., der 2. mit dem 4.; 3) verschränkte: a b b a = der 1. reimt mit dem 4., der 2. mit dem 3.

129. Die deutsche Sprache bietet dem Reim mehr Schwierigkeiten als die romanischen und slawischen, da sie nicht die große Menge gleichklingender Wortausgänge

hat, wie diese Sprachen, bei denen die lautlich vollen Flexionsendungen, besonders in der Conjugation, das Reimen sehr erleichtern: französisch trompé reimt sich ganz schön mit accablé, puissant mit parlant, es reimen: nuage, carnage, courage, sauvage u. a.; tendresse mit faiblesse, sagesse, tristesse u. s. w. durch die bloßen Endungen, weil diese sämtlich betont sind. Dieser Vorteil entgeht der deutschen Dichtkunst. Weil in ihrer Sprache alle Flexionsendungen unbetont geworden sind (-e, -en, -et, -est u. s. w.), kann sie für den Reim fast ausschließlich nur Stammsilben brauchen (leben — streben, bang — sang), von denen gleichlautende nicht in eben reicher Fülle vorhanden sind. Aber dieser Nachteil zwingt ihr einen großen Vorzug auf: der Reim wird immer von einer betonten, sinnerfüllten Silbe getragen, er ist nicht bloßes Formelement, nicht bloß natürlicher Gleichklang der Laute. (Rückert in seinem: Drei Paare und Eines, macht das tonlose „und" zum Reimworte zu besonderer, leicht herauszufühlender Wirkung, z. B. Du hast zwei Hände und einen Mund — Lern es ermessen! Zweie sind da zur Arbeit, und — Einer zum Essen.) Wenn nun bei der verhältnismäßigen Armut an reimenden Stämmen selbst unsere großen Dichter oft recht unreine Reime brauchen (Hütte — Schritte; große — Rose u. a.), so gilt hierfür das bei 113 in Bezug auf Reinheit des Rhythmus Gesagte. An einen Dichter unserer Zeit muß man auch in dieser Hinsicht strengere Forderungen stellen. Die oben erwähnte Evangelienharmonie des Mönches

Otfried zeigt noch oft sehr große Unbeholfenheit im Reime, begnügt sich vielfach mit bloßer lautlicher Ähnlichkeit, mit der Assonanz, d. h. der Übereinstimmung des inlautenden Vokals (giwalt—lant). Dagegen haben die Minnesänger auf Reinheit der Reime streng gehalten. Bei den Meistersängern, dem Volksliede und auch dem Kirchenliede des 16. und 17. Jahrhunderts riß auch hierin Verwilderung ein; Hans Sachs reimt: hin — ihn; Liste — Wüste u. v. a. — Im Nachfolgenden wird bei der schematischen Angabe der Reimverbindungen und Strophenformen die Zahl der Takte eines jeden Verses durch die betreffende Ziffer ausgedrückt werden, steigender Rhythmus durch einen Punkt vor dieser (z. B. Fest gemauert in der Erden = 4[a], Wer reitet so spät durch Nacht und Wind = .4[b]), durch gleiche Buchstaben an dieser Ziffer die einander entsprechenden Reime und zwar klingende durch Vokale, stumpfe durch Konsonanten, Waisen, d. h. keinen Reim findende Versausgänge, ähnlich durch y oder x. Durch + werden zwei metrische Reihen als zu einer logischen Reihe verbunden bezeichnet.

130. Der Vers, die metrische Einheit, kann manchmal zum Ausdruck eines vollen Gedankens ausreichen, z. B. Zweitakter: Christ ist erstanden — Ich habs gewagt ⏑—; Dreitakter: War einst ein Glockengießer; Viertakter: Der Reiter reitet durchs helle Thal; Fünftakter: Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen; Sechstakter (Hexameter, Trimeter u. a.) sehr oft. Aber in den weitaus meisten Fällen erweist sich ein Vers, eine

metrische Reihe als zu kurz dazu, und so wird, um einen Gedanken abschließend auszusprechen, eine zweite metrische Reihe hinzugefügt, so daß aus beiden metrischen eine logische Reihe entsteht, z. B.: Tage der Wonne, + kommt ihr so bald? ∸; Es stand in alten Zeiten + ein Schloß so hoch und hehr ∸; Was rennt das Volk, was wälzt sich dort + die langen Gassen brausend fort? Fest gemauert in der Erden + steht die Form aus Lehm gebrannt ∸; Der Morgen kam, es scheuchten seine Tritte + den leisen Schlaf, der mich gelind umfing. In allen diesen Fällen ist der zweite Teil logisch notwendig, d. h. zur Bildung eines Satzes erforderlich. Es kann aber an eine an sich schon logisch abgeschlossene metrische Reihe eine zweite angefügt werden, um den Gedankeninhalt der ersten zu vervollständigen, weiter auszuführen, anschaulicher zu machen durch eine neue Wendung, also aus poetischen (oder rhetorischen) Gründen, z. B.: War einst ein Glockengießer + zu Breslau in der Stadt; Freude war in Trojas Hallen, + eh die hohe Feste fiel; Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen + und das Erhabne in den Staub zu ziehn u. a. Aus denselben Gründen können auch drei metrische Reihen zu einer logischen sich verbinden: Er stand auf seines Daches Zinnen + und schaute mit vergnügten Sinnen + auf das beherrschte Samos hin.

131. Dasselbe Bedürfnis, welches zur Vereinigung zweier (dreier) metrischer Reihen zu einer logischen führt, drängt nun aber weiter dazu, einer solchen logischen Reihe noch eine zweite beizugesellen und die Verbindung

beider durch den Reim auch äußerlich hervortreten zu lassen, z. B. in der Form $2^a + 2^b$: $2^a + 2^b$: Tage der Wonne, + kommt ihr so bald? ∸ Schenkt mir die Sonne + Hügel und Wald? ∸; in der Form: $.3^y + .3^b$: $.3^y + .3^b$.: Es stand in alten Zeiten + ein Schloß so hoch und hehr, ∸ Weit glänzt es über die Lande + bis an das blaue Meer; War einst ein Glockengießer + zu Breslau in der Stadt, Ein ehrenwerter Meister, + gewandt in Rat und That; in der Form $4^a + 4^b$: $4^a + 4^b$:

Freude war in Trojas Hallen, + eh die hohe Feste fiel,
Jubelhymnen hört man schallen + in der Saiten goldnes Spiel;

auch mit gepaarten Reimen, z. B. in der Form $.4^b + .4^b$: $.4^c + .4^c$:

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? +
Es ist der Vater mit seinem Kind.
Er hat den Knaben wohl in dem Arm, +
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm;

seltner mit verschränkten Reimen, wie in J. Flittners: Ach! was soll ich Sünder machen ($4^a + 4^b$: $4^b + 4^a$); in der Form $.5^a + .5^b$: $.5^a + .5^b$:

Der Morgen kam, es scheuchten seine Tritte +
Den leisen Schlaf, der mich gelind umfing,
Daß ich erwacht aus meiner stillen Hütte +
Den Berg hinauf mit frischer Seele ging.

Die gegebenen Beispiele zeigen, daß die beiden aneinander gereihten Teile gleichen Rhythmus und gleiche Taktzahl haben, auch durch ihre Reime miteinander

verbunden sind. Es ist ferner natürlich, daß am Ende der verbundenen Reihen ein wirklicher Abschluß des Gedankens, also auch eine größere Interpunktion stattfinden muß; wo das nicht der Fall ist, da ist das eben nicht schön, besonders nach längeren Reihen, wie in Schillers Siegesfest nach dem 4. Verse der 1. Strophe. In kürzeren Strophenbildungen kommt ein solches Hinübergreifen einer logischen Periode über das Ende einer metrischen Periode in die nächste öfter vor. Leichter noch als in der ersten Strophe eines Gedichtes kann es in den späteren ertragen werden: es ist dasselbe Verhältnis, wie wenn bei einem Liede die Melodie der Stimmung und den Worten der ersten Strophe sich genau anschließt, in den folgenden weniger.

132. Die Verbindung von zwei, noch mehr die von vier metrischen Reihen zu einer logischen Periode kann für einfache Dichtungen, erzählende sowohl als lyrische, ausreichen, wie dies sich findet z. B. in Schwabs Der Reiter und der Bodensee; in der Verbindung zweier Nibelungenverse in Volksliedern (z. B. Stund ich auf hohen Bergen u. a.), in W. Müllers: Der Glockenguß zu Breslau, Heines Wallfahrt nach Kevlaar; mit Reim auch der klingend ausgehenden Halbzeilen in Kirchenliedern (S. Graevius, Christus der ist mein Leben), in Goethes König in Thule; ähnlich im Erlkönig, Frühzeitiger Frühling u. a. Zumeist aber erweist sich auch diese Verbindung noch nicht als ausreichend zum vollen dichterischen Ausdruck eines Gedankens. Die 2 oder

zweimal 2 Reihen verlangen noch einen besonderen Abschluß, der entweder eine Ergänzung und weitere Ausführung oder eine abschließende Zusammenfassung ihres Stoff- und Gedankeninhalts bringt. So folgen in Schillers: Die Hoffnung, auf die zwei ersten logischen Reihen noch zwei Viertakter, welche den Inhalt jener zusammenfassend abschließen; so reihen sich an die 2 × 2 Viertakter in den Kranichen des Ibycus noch eben so viele, welche die dort begonnene Schilderung der Person des Sängers vervollständigen. Dadurch entsteht eine Strophe oder, wie unsere Meistersänger es nannten: ein Gesätz, d. h. eine Verbindung mehrerer Sätze zu einer rhythmischen, metrischen und logischen Einheit. Die Strophe besteht also aus zwei Teilen, einem aus zwei gleichen Reihen sich zusammensetzenden und einem in seinem Bau etwas von ihnen abweichenden. Jener hieß in der älteren deutschen Dichtung: der Aufgesang, seine zwei Teile: die Stollen, der Schlußteil: Abgesang. (Die Bezeichnung: Stollen ist aus der Baukunst entlehnt, sie bedeutet zwei gleich hohe Pfosten, welche durch einen darüber gelegten Balken ihren Abschluß finden — wie die beiden Stollen des Gesätzes durch den Abgesang.) Diese Dreiteilung zeigt schon die griechische Lyrik; auch in den einzelnen Strophen der Chorlieder der drei vollkommensten Tragödien des Sophokles tritt sie deutlich hervor (wie ich in: Grundzüge der Metrik und Rhythmik für den Schulgebrauch, Leipzig 1881, dargelegt); wir finden sie bei unsern Minne- und Meistersängern und auch in der Dichtung aller

Zeiten als die üblichste Form. In ihr zeigt sich auch das Wesen und die Bedeutung der Strophe am klarsten. Der erste Stollen bringt das „Thema“, z. B. Es reden und träumen die Menschen viel + von besseren künftigen Tagen —, der zweite zur dichterischen Veranschaulichung des Gedankens die Variation: Nach einem glücklichen, goldenen Ziel + Sieht man sie rennen und jagen; der Abgesang enthält zusammenfassend den Abschluß: Die Welt wird alt und wird wieder jung, + Doch der Mensch hofft immer Verbesserung. Es findet sich aber auch eine andere Anordnung, nämlich die, daß die logische Hauptsache, die sonst den Abgesang bildet, als Thema vorangestellt wird, die beiden ihm nachfolgenden Stollen zwei Variationen bringen, z. B. in einem Chorgesange in Sophokles Antigone wird als Thema in einer von 2 Viertaktern gebildeten Periode der Gedanke hingestellt: Alles beherrscht der Mensch — dann folgen die aus je vier Versen bestehenden zwei Stollen: 1) er beherrscht das Meer, 2) er beherrscht die Erde. Ebenso ist es in Max von Schenkendorfs Liede: Muttersprache, Mutterlaut! Wie so wonnesam, so traut (Thema), Erstes Wort, das mir erschallet, Süßes erstes Liebeswort (1. Ausführung); Erster Ton, den ich gelallet, Klingest ewig in mir fort (2. Ausführung). Außer diesen einfachsten und natürlichsten Bildungen der Strophe giebt es nun aber so mannigfaltige Gestaltungen, daß diese hier nicht erschöpfend aufgeführt werden können. Es sollen daher nur die wesentlichsten und bekanntesten Arten entwickelt werden.

Zweizeiler werden zu einer Strophe erweitert 133. und abgeschlossen zunächst bei Liedern durch ein musikalisches (gesungenes) „Nachspiel". Das ist, um mit dem einfachsten zu beginnen, bei den (in 107 erwähnten) Schnadahüpfeln ein dem Gesange nachgeschickter „Juchzer", der einen Abschluß bewirkt. Diesen bringt in dem Volksliede: Und als der Schäfer über die Brücke trieb — die Wiederholung der zweiten Hälfte des 2. Verses mit vorgesetztem: Hopp, hopp, hopp! — in Uhland: Es zogen drei Burschen — die (gesungene) Wiederholung des ganzen zweiten Verses; eben dies geschieht auch in dem Volksliede: Es trägt ein Jäger einen grünen Hut — nur wird hier vor die Wiederholung noch ein: Juchhei u. s. w. eingeschoben. In einem andern: Es seind einmal drei Schneider gewesn — wird der erste Vers wiederholt, jedem zweiten als Kehrreim (Refrain) ein dreimaliges: O je! angehängt. In andern folgt auf jeden Zweizeiler derselbe Kehrreim (z. B. Für fünfzehn Pfennige; — Heinriche Konrade der Schreiber im Korb) u. ä. Eine volle Strophe entsteht aber zunächst dadurch, daß auf zwei rhythmisch und metrisch einander entsprechende Teile (Stollen) noch ein metrisch etwas verschiedener folgt, z. B. ein kürzerer in dem Volksliede: Es war'n einmal zwei Bauernsöhn', | Die hatten Lust in'n Krieg zu gehn, || Wohl ins Soldatenleben — oder ein durch ein „Nachspiel" verlängerter, wie in dem Volksliede: Es reiten drei Reiter zu München heraus, | Sie reiten wohl vor der Bernaurin ihr Haus. || „Bernauerin, bist du drinnen" — ja drin-

nen? — vollkommener noch in dem Liede von Joh. Heermann:

Herz liebster | Jesu, | was hast | du ver|brochen, | = .5[a]
Daß man ein | so scharf | Urteil | hat ge|sprochen?|| = .5[a]
{ Was ist die |Schuld, in| was für | Misse|thaten } = .5[e]
{ Bist du ge|raten? } + .2[e]

Eine umgekehrte Ordnung des Abgesanges (mit — iambischem — Vorspiel) zeigt das Lied von Simon Dach: O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen — dessen Strophe folgende Form hat: 5[a] | 5[a] || .2[e] + 5[e].

Hier haben wir also ein richtig gebildetes „Gesätz" mit seinen oben (132) näher besprochenen drei Teilen. Auch die griechisch-römische Lyrik zeigt, und zwar gerade in ihren gebräuchlichsten und klarsten Formen, die Art der Strophe, daß die Stollen aus je einem Fünftakter bestehen, der Abgesang eine Variation des Metrums jener bringt. So haben in der Sapphischen Strophe, dem Vorbilde der vorher angeführten Heermannschen, die beiden Stollen je einen (durch die Cäsur in zwei Hälften von verschiedenem Rhythmengange geteilten) Sapphischen Vers (125), den Abgesang bildet derselbe Vers und ein daran geknüpftes, seine beiden Elemente (⏑́ ⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑) zusammenfassendes Nachspiel. So bei Platen (freilich ohne richtige Cäsur im ersten Verse):

Oeder | Denkstein,|| riesig und | ernst be|schaust du| = 5
Trümmer | bloß, Grab|hügel,|| den| Scherben|berg dort, || = 5
{ Hier die | weltschutt|führende, | weg von |Rom sich }
{ |Wendende | Tiber. | } = 5+2

Reicher gegliedert ist der Abgesang in der Strophe des J. Neanderschen Liedes: Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren — hier folgt auf 2 daktylische Fünftakter ein dritter, der aber durch Einschnitt und Zwischenreim in einen Zwei- und einen Dreitakter sich zerlegt (Kommet zu Hauf, ‖ Psalter und Harfe wach auf —), worauf ein dreitaktiges, den Reim der Stollen wiederbringendes Nachspiel folgt (Lasset die Musikam hören). Kunstreicher und schöner noch ist die nach dem griechischen Dichter Alcäus benannte Strophe. Bei ihr ist jeder der beiden Stollen ein Alcäischer Vers (125), der Abgesang ist zweiteilig und bringt erst die 2 ersten Takte jener (_ ⋮ ⏑́ _ | ⏑́ _ | ⏑́ _ | ⏑́ _), dann ihre dritten (daktylischen) Takte mit 2 Trochäen (⏑́ _ _ | ⏑́ _ _ | ⏑́ _ | ⏑́ _) z. B. Hölty, Auftrag:

Ihr ⋮ Freunde, | hänget, ‖ wenn ich ge | storben | bin, | = .5 } mit Endpause
Die ⋮ kleine | Harfe ‖ hinter dem | Altar | auf, ‖ = .5 }
{ Wo ⋮ an der | Wand die | Toten | kränze
manches ver- |
storben | Mädchens | schimmern. } = .4 + 4.

Als dritte dieser griechischen Strophen sei noch eine der s. g. Asklepiadeischen durch ein Beispiel von Hölty veranschaulicht:

Süße | Kehle des | Hains, ‖ welche mir | sonst im | Mai | = 3 + 3 }
Ganz den | Himmel ins | Herz ‖ flötete, | Nachti | gall, ‖ = 3 + 3 } mit Endpause
{ Warum | singest du | Wehmut |
{ Mir aus | dämmerndem | Buchen | grün? } = 3 + 4 }

Das sind die maßvollsten, am meisten harmonisch gebildeten der aus 2 einzeiligen Stollen hervorgegangenen Gesätze.

134. Dreizeiler bilden an sich schon eine Strophe, wie das vorher (130 Ende) gebrachte Beispiel zeigt; sie haben ja deren drei Teile. Oft aber sind sie zu kurz zum abschließenden Ausdruck eines Gedankens und bedürfen einer Erweiterung. Diese besteht in der Regel aus einer Wiederholung desselben Gesätzes, wie in dem Liede auf die Schlacht bei Murten (1476), in: Prinz Eugen, der edle Ritter, in Schillers Ring des Polykrates — hier stellt überall der Reim des 3. und 6. Verses eine gewisse Verbindung, einen Abschluß her. Ebenso ist es in dem Volksliede:

> Innsbruck, ich muß dich lassen,
> Ich fahr dahin mein Straßen
> Ins fremde Land dahin;
> Mein' Freud ist mir genommen,
> Die ich nicht mag bekommen,
> Wo ich im Elend bin.

Das sind zwei Nibelungenverse (117) mit Wiederholung des Themas der ersten Kurzzeile, wie es auch hervortritt in Joh. Hesses nach der Melodie dieses Volksliedes gedichtetem Liede: O Welt! ich muß dich lassen, Ich fahr' dahin mein Straßen Ins ew'ge Vaterland u. s. w. und noch deutlicher in dem bekannten von Paul Gerhardt:

> Nun ruhen alle Wälder, Vieh, Menschen, Städt' und Felder,
> Es ⁞ schläft die | ganze | Welt,
> Ihr aber, meine Sinnen, Auf, auf! ihr sollt beginnen,
> Was ⁞ eurem | Schöpfer | wohlge|fällt.

Hier hat der 6. Vers einen Takt mehr als der 3., einen Abschluß, wie er sich auch in der Nibelungen-

strophe (107) findet. Keine Verbindung des 3. und 6. Verses durch den Reim hat Goethes Der getreue Eckart — Zur eigentlichen Strophe mit klar hervortretenden drei Teilen werden aber zwei dreizeilige Stollen durch Hinzufügung eines Abgesanges und zwar eines einzeiligen, z. B. Heil Dir im Siegerkranz- oder eines zweizeiligen, wie bei Walther von der Vogelweide: Under der linden, — wo zwischen beide Verse des Abgesangs stets als Kehrreim ein: Tandaradei! eingeschoben ist; eines vierzeiligen in Schillers Hero und Leander, dessen Strophenform folgende ist: 4^a 4^a 4^b ·—| 4^e 4^e 4^b ·— || 4^y 4^c 4^y 4^c; ähnlich, doch ohne Waisen, in: An die Freunde (|| 5^a 5^b 5^a 4^b), ebenso in: Das Ideal und das Leben. Noch schöner gegliedert ist der Abgesang in dem nach einer Volksweise (Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall! —) gedichteten Liede von Ph. Nicolai: Wie schön leuchtet der Morgenstern (2^a mit Zwischenreim, 2^e 2^e 2^i 4^i); reicher noch in desselben, nach einer alten Minnegesangsstrophe gedichtetem: Wachet auf! ruft uns die Stimme — (4^a .4^a .4^b | 4^e .4^e .4^b, || .3^c .3^c 2^y .2^d .2^d .4^d). — Der Abgesang geht den beiden Stollen voraus, das Thema aufstellend, das in diesen durchgeführt wird (132), in Walthers von der Vogelweide: Die hêrren jëhent, man sülez den frouwen — (|| .4^a 4^b .4^b .4^a || .4^e .4^e 4^i | 4^o 4^o 4^i). — Ein besonderer Abgesang nach e i n e m Dreizeiler erscheint in dem Volksliede: Wenn ich ein Vöglein wär + und auch zwei Flüglein hätt, + Flög ich zu dir, || Weil's aber nicht kann sein, Bleib ich allhier.

135.* Vierzeiler, aus 2 zweizeiligen Stollen gebildet, werden zu Strophen in derselben Art, wie die aus 2 Einzeilern bestehenden (133), also zunächst durch (gesungene) Wiederholung des letzten Verses in: Wir Christenleut — von Kaspar Fugger, dessen Strophe noch gegliedert ist durch Zwischenreim des 1. und 3. Verses $(.2^{b} + .2^{b}\ .5^{a},)$; durch Wiederholung des ganzen 2. Stollens wie in: Steh' ich in finstrer Mitternacht —, ferner durch einen an jeden Vierzeiler angehängten Nachgesang, wie das: Juvivallera u. s. w. in Justinus Kerners: Wohlauf! noch getrunken —. Die von Herder übersetzte schottische Ballade: Edward, zeigt beides, einmal Wiederholung und zwar des 1. Verses jedes Stollens, zweitens daran geknüpften Kehrreim (abwechselnd: Edward, Edward! und: Mutter, Mutter!), außerdem am Schlusse jedes 2. Stollenverses den Ausruf: O! In noch anderen Fällen wird der zweite Stollen durch einen Einschub verändert und so eine Art Abschluß erreicht. So wird in Joh. Pappus: Ich hab mein Sach Gott heimgestellt — zwischen die zwei Verse des 2. Stollens ein mit ihnen reimender Zweitakter eingeschoben, in Adam Reißners: In dich hab ich gehoffet, Herr! — zwei miteinander reimende Zweitakter (– ┊ ◡́ – | ◡́ + – ┊ ◡́ – | ◡́), in dem Volksliede: Des Morgens zwischen drei und vieren — ein: Tralali u. s. w.; in Goethes: März, wird der erste Vers des 2. Stollens wiederholt (Es ist ein Schnee gefallen, Denn es ist noch nicht Zeit, Daß von den Blümlein allen, Daß von den Blümlein allen Wir werden hocherfreut). Statt

bloßer wörtlicher Wiederholung tritt nun weiter ein den Reim des ersten Verses des zweiten Stollens wiederbringender Vers ein, wie in: Gaudeamus igitur —, in Uhlands: Ich hatt' einen Kameraden — u. a. Im Volksliede steht an dieser Stelle oft ein Waiser, so in dem Liede der Landsknechte auf Karl V. (Ach Karle, großmächtiger Mann! — 1546); Konrad Beckers Lied: Der Herr ist mein getreuer Hirt — bringt statt des Waisen den Reim der Stollen wieder. Das Lied der Landsknechte auf Franz Sickingens Tod (1523) hat außerdem noch einen besonderen Abschluß durch die Wiederholung im letzten Verse: Den Franzen soll man loben, — ja loben. In Theodor Körners: Lützows wilde Jagd, folgt ähnlicher Strophenbildung noch ein besonderer zweizeiliger Abgesang (mit Kehrreim), im: Aufruf, ein vierzeiliger.

Ein eigentlicher Abgesang schließt sich an 2 Zweizeiler an zuerst als kurzer Kehrreim, wie in dem Volksliede aus dem 16. Jahrhundert: Der Papst ruft König und Kaiser an — hinter jedem Vierzeiler ein: O weh! O weh! folgt, in Chamissos Gebet der Witwe: Die Not lehrt beten! —; in Schillers: Des Mädchens Klage, ein Dreitakter; in anderen Gedichten ein Vers von gleicher Taktzahl wie die Stollen, so in: Morgenrot! Morgenrot! (4ˣ); in Uhlands: Das Glück von Edenhall, den Reim (-all) des 2. Verses des 1. und 2. Stollens wiederbringend; in desselben: Von den sieben Zechbrüdern, springt der einzeilige Abgesang nach den iambischen Stollen in Anapäste über und wird durch Zwischenreim neckisch in zwei kurze

Reihen zerlegt (In ⋮ keinerlei Weise, ... Nicht laut und nicht leise). Erweitert ist der Abgesang in: Morgenglanz der Ewigkeit —, wo er nach 2 Stollen von je 2 Viertaktern ($4^b\ 4^a \mid 4^b\ 4^a$) aus $4^c + 2^c$ besteht. Die einfachste und gewöhnlichste Art aber, einen Vierzeiler zur Strophe abzuschließen, besteht darin, daß den zwei zweizeiligen Stollen ein zweizeiliger Abgesang folgt. So in dem Liede der Kurfürstin Luise Henriette von Brandenburg: Jesus, meine Zuversicht ($4^b\ 4^a \mid 4^b\ 4^a \parallel 4^c\ 4^c$) und in der s. g. Schillerschen Lehrstrophe: Es reden und träumen die Menschen viel u. s. w., im Taucher, Alpenjäger u. v. a. In Goethes Mignon, in Max Schneckenburgers Wacht am Rhein folgt zweizeiliger Abgesang ($.4^b\ .5^b;\ .4^b\ .4^b$) auf 2 zweizeilige Stollen mit gepaarten Reimen. Eine Erweiterung des Abgesanges tritt ein durch Hinzufügung eines dritten Verses als Nachspiel, und zwar mit einem Waisen in dem Volksliede: Es ist ein Schnitter, der heißt Tod — mit dem Kehrreim: Hüte dich, schön's Blümelein! — in Nic. Decius: Allein Gott in der Höh' sei Ehr' —, in P. Speratus: Es ist das Heil uns kommen her — ($.4^b\ .4^b\ .3^y$); ebenso in Goethes Sänger, Totentanz, Blümlein Wunderschön, in Uhlands: Roland Schildträger; mit Reim auf den letzten Vers des 1. und 2. Stollens in Goethes: Braut von Korinth: $3^c\ 3^c\ 5^b$; mit einem Waisen zwischen den 2 Versen des Abgesangs bei Walther von der Vogelweide: Wol mich der stunde — ($4^b\ 4^y\ 4^b$) und in vielen Volksliedern, in denen sich auch die Formen: $.2^b\ .2^b\ .3^x$ und $4^x\ 4^c\ 4^c$ zeigen. Vierzeilig kommt der Abgesang

vor in den Formen: $.2^b .2^b .3^a .3^a$ (Goethes Wirkung in die Ferne), $3^b\ 3^b\ 4^a\ 4^a$ (Schillers Glockengußstrophe), hier erscheinen die zwei kürzeren Reihen als ein Zwischenspiel zwischen Auf- und Abgesang; $.3^b .3^a .3^a .3^b$ (nach 4 reimenden Nibelungen-Kurzzeilen) in L. Helmbolds: Von Gott will ich nicht lassen; $.4^b .4^b .3^a .3^a$ (Bürgers Lenore); $.4^a .4^a .4^b .4^b$ (Goethes Rattenfänger); $4^b\ 4^b\ 4^a\ 4^a$ (Freu dich sehr, o meine Seele; Joh. Rist: Werde munter, mein Gemüte); $.4^a .4^b .4^a .4^b$ (Schillers Kraniche des Ibykus); $4^a\ 4^e\ 4^e\ 4^a$ (Walther v. d. V.: Nëmt, frouwe, disen kranz —) u. a. Derselbe hat in seinem bekannten Preise deutschen Landes (Ir sult sprëchen willekommen) die Strophenform: $4^a\ 5^b \mid 4^a\ 5^b \parallel 3^e\ 3^c\ 6^c\ 4^e$; die Volkslieder: Wo soll ich mich hinkehren, Ich dummes Brüderlein? — und: Ich laß die Vögel sorgen In diesem Winter kalt — haben nach 4 Nibelungenversen (mit je 3 Hebungen) den Abgesang: $.3^b .3^b .3^a .3^b$ und zwar so, daß der vorletzte Vers ($.3^a$) mit dem ersten jedes Stollens reimt. Durch Zwischenreim wird aus vierzeiligem Abgesang ein fünfzeiliger in dem Volksliede: Ich schell mein Horn ins Jammerthal —, dessen Gesätz folgende Form hat: $.4^b .3^a \mid .4^b .3^a \parallel .4^x .3^e. .2^i + .2^i .3^e$. Fünfzeiligen Abgesang nach 2 zweizeiligen Stollen hat Goethes Hochzeitlied ($.4^b .4^b .4^b .3^a .3^a$); Rückerts Chidher ($.4^b .4^c \mid .4^b .4^c \parallel .4^d .4^d .4^d .4^a .4^a$ mit gleichen Reimen des Abgesanges — Kehrreim — in allen Strophen); das Lutherlied: Ein feste Burg — in der Form: $.3^b .3^b .3^c .3^c .3^y$, so daß an die mit paarweisem stumpfem Reim kräf-

tig ausgehenden 4 Dreitakter noch ein Waiser sich anschließt, der nachdrucksvoll kurz abbrechend den Hauptgedanken der Strophe zusammenfaßt. Zu sechs Zeilen wächst der Abgesang an in P. Gerhardts: Sollt ich meinem Gott nicht singen — ($4^a\ 4^b\ 4^b\ 4^a\ 4^c\ 4^c$ — die zwei letzten Viertakter als Kehrreim: Alles Ding währt seine Zeit, Gottes Lieb' in Ewigkeit) und in reicherer Gliederung — mit einem Zwischenspiel — in Schillers Grafen von Habsburg ($.4^b .4^b .3^a .4^c .4^c .3^a$). Sechszeiligen Abgesang hat auch die Strophe: An Wasserflüssen Babylon ($.4^b .3^a |$ $.4^b .3^a || .4^c .4^c .3^e .4^d .4^d .3^e$); ähnlich in Deßlers: Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen: $.4^a .4^b |$ $.4^a .4^b || .4^e .4^e .4^c : .4^i .4^i .4^c$. — In Schillers Bürgschaft erhalten 2 zweizeilige (verschränkt gereimte) Stollen vor dem gleichfalls zweizeiligen Abgesange eine Art Abschluß durch die, ein Zwischenspiel bildende Wiederholung des letzten Verses: $.4^b .3^a | .3^a .4^b +$ $4^b || .3^e .3^e$; in Goethes Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen erscheint, vorspielartig, eine Wiederholung des ersten Verses der Strophe: $.4^b +$ $.4^b .3^a | .4^b .3^a || .4^c .3^e .4^c .3^e$. Manchmal ist, wie auch in der griechischen Lyrik, der Abgesang zwischen beide Stollen gerückt, so in Dreses Lied: Seelenbräutigam ($3^b\ 3^b || 4^a\ 4^a || 3^b\ 3^b$). — In Theodor Körners: Männer und Buben, folgt stets nach 2 zweizeiligen, paarweis gereimten Stollen ($.4^b .4^b | .4^a .4^a$) derselbe Abgesang (Kehrreime) $.4^c .4^c .4^c .4^c\ 2^d + 2^d\ 4^d$. Der Abgesang ist besonders von den Minne- und Meistersängern oft unmäßig ausgedehnt worden, so



daß er z. B. zwölfzeilig hinter vierzeiligem Aufgesange folgt.

136. Noch reicher und schwerer gestaltet sich die Strophe, wenn ihre Stollen aus je 4 Versen sich zusammensetzen. Diese **Achtzeiler** können den Abgesang oft entbehren, besonders in erzählenden Gedichten; so in Uhlands: Der Schenk von Limburg, Tells Tod, Märchen — wo überall die Form: zweimal .3ª .3ᵇ .3ª .3ᵇ sich findet, der zweite Stollen aber jedesmal wenigstens einen logischen Abschluß bringt; aber auch in Liedern, wo dieser zugleich durch die Melodie bewirkt wird, wie in dem Volksliede: Herzlich thut mich erfreuen Die fröhliche Sommerzeit —, in Paul Gerhardts: Befiehl du deine Wege — O Haupt voll Blut und Wunden —, bei Opitz: Ist irgend zu erfragen —, in Goethes Bundeslied, Heines Lorelei u. v. a. Ohne Reim der klingend ausgehenden Dreitakter ist das die **Nibelungenstrophe**, die vierzeilig geschrieben wird, aber eigentlich aus 8 Versen besteht (117). In dem Epos, nach dem sie benannt ist, strebt sie, wie schon bei 108 erwähnt, einen gewissen Abschluß dadurch an, daß die letzte der 8 Kurzzeilen statt der 3 Hebungen der andern 7 deren 4 erhält, in der Kudrunstrophe 5 (und zwar mit klingendem Ausgang):

8. Kurzzeile im Nibelungenliede
stárp vil | máneger | muóter | kínt,

8. Kurzzeile in der Kudrun
daz ⋮ dér von | Téne|márke | sánc so | schône.

Die neuere Form der Nibelungenstrophe mit 3 Hebungen auch in der letzten Kurzzeile, wie sie übrigens

schon im 13. Jahrhundert sich findet, ist eine sehr häufig angewandte, besonders von Uhland in seinen erzählenden Gedichten (Graf Eberhard der Greiner u. a.) mit meist reinen, zweisilbigen Takten; in Chamissos: Abdallah, durch häufige Daktylen belebt; ohne regelmäßigen (Betonungs-) Rhythmus, der ursprünglichen deutschen Versbildung folgend, in E. M. Arndts: Was blasen* die Trompeten†: ‖ Husaren*, heraus†!, noch mehr in Uhlands Taillefer: Normannenherzog* Wilhelm† ‖ sprach† einmal* —; in zwei vierzeilige Strophen getrennt ist sie in Heines Wallfahrt nach Kevlaar, Du bist wie eine Blume u. a. Bei Schiller treffen wir sie nur zweimal in Gedichten seiner Jugendzeit: An den Frühling, und (auch die klingenden Ausgänge gereimt): Die Journalisten und Minos. Für das Pathos seiner mächtig dahin strömenden Rede war die Form der Dreitakter eine zu knappe, beengende. — Auch vier Alexandriner werden als Strophe so behandelt, daß die beiden letzten stumpf reimen, z. B. in Salomon Francks: Ach Gott! verlaß mich nicht —, in J. Heermanns: O Gott, du frommer Gott. — Achtzeiler mit fallendem Rhythmus sind bekannt durch Schillers Kassandra, das Eleusische Fest (in: Die Götter Griechenlands, hat der 8. Vers 4 Takte, die übrigen je 5) u. a. Goethe hat im Schatzgräber die Verbindung der 2 Vierzeiler angedeutet durch die Reimstellung: a e e b | a i i b.

Die Achtzeiler können nun auch zu einer vollkommenen Strophe abgeschlossen werden durch einen Ab-

gesang. Die einfachste Form desselben ist auch hier wieder ein angehängter Kehrreim, so in dem von H. Bonnus um 1543 in Nibelungenstrophen mit lauter Dreitaktern, aber sehr freiem Rhythmus (und Reim) niederdeutsch gedichteten Kirchenliede:

Óch wy ármen sýnders! únse míssedádt*,
Dár wy ínne entfángen únd gebáren śint,*
Héfft gebrákt uns álle in sólke gróte nódt,
Dát wy únderwórpen sind dem éwigen dód.
Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison.

*) Die übrigen Strophen haben hier reineren Reim, auch öfter den Auftakt.

Öfters aber schließt sich an achtzeiligen Aufgesang ein längerer Abgesang an. So zeigt Schillers Klage der Ceres nach zwei vierzeiligen Stollen einen diesen beiden zusammen gleich gebauten Abgesang, also $2 \times 4 + 4$. Gleichfalls vierzeiligen Abgesang, und zwar daktylisch nach trochäischen Stollen, zeigt Goethes: Der Gott und die Bajadere: $4^a\ 4^b\ 4^a\ 4^b \mid 4^c\ 4^c\ 4^c\ 4^c \parallel .4^i\ .4^i\ .4^c$ (= mit dem 2. und 4. Verse des 2. Stollens reimend); in Schillers: Siegesfest, folgt nach denselben Stollen der Abgesang: $4^a\ 4^b\ 4^b\ 4^a$ (mit verschränkten Reimen und zum Teil in Art eines Kehrreims); Der Kampf mit dem Drachen hat die Strophenform: $.4^b\ .4^b\ .4^a\ .4^a \mid .4^c\ .4^c\ .4^c\ .4^c \parallel .4^d\ .4^i\ .4^d\ .4^i$. In Goethes: Zauberlehrling, wechseln sogar zwei verschiedene Strophen mit einander ab: I. $4^a\ 4^c \mid 4^a\ 4^c \parallel 3^i\ 3^b\ 3^i\ 3^b$, II. $2^o + 2^u, \mid 2^u\ 2^{\ddot{a}}, \parallel 4^o\ 4^{\ddot{a}}$. Schiller schickt in: Würde der Frauen — jeder der achtzeiligen trochäischen Strophen eine daktylische voraus in der Form: $4^a\ 4^a\ 4^b \mid 4^c\ 4^c\ 4^b$.

137. Damit sind wir bis zu der noch freieren Behandlung der Strophe gekommen, welche, wie in Schillers Künstlern, E. Geibels Tod des Tiberius (meist mit verschränkten Reimen), an keine festen Grenzen sich bindet, in dem Liede von der Glocke, Rhythmus und Metrum, dem Inhalte sinnig sich anschmiegend, öfters wechselt und den Übergang zu derjenigen macht, wo, auch der Fesseln des Reims und eines festen Rhythmus entledigt, die Sprache scheinbar ungebunden dahinströmt, wie in vielen Klopstockschen und Goetheschen Oden und Hymnen (94).

138. Gegenüber dieser Freiheit steht die größte Gebundenheit, die größte Formenstrenge in dem aus dem Italienischen zu uns gekommenen, von vielen unserer Dichter früherer und neuerer Zeit trotz jenes Zwanges und trotz der Schwierigkeit der Reimverbindungen mit Meisterschaft behandelten Sonett. Es besteht aus fünftaktigen Versen von steigendem Rhythmus mit klingendem (im Deutschen wegen Mangels an ausreichenden Reimen auch abwechselnd stumpfem) Ausgange in der Folge: aeea | aeea || ioi | oio oder iou | iou oder iou | oiu oder iou | uoi oder ioo | iuu u. ä. Es zerfällt also das Sonett in die 3 Teile einer vollkommenen Strophe: zwei Stollen von je 4 Versen, welche durch 2 je viermal wiederkehrende Reime zusammengehalten werden, und einem Abgesange von 6 Versen mit freierer Stellung der Reime. Das Sonett bringt immer einen Hauptgedanken zu voller Darstellung und zwar so, daß es — einigermaßen dem Epigramm

ähnlich — in seinem ersten Teile, den beiden Stollen, die Erwartung erregt, im zweiten die Erfüllung bringt, oft auch in scharf zugespitzter Wendung, wie dies so schön hervortritt in den beiden Sonetten von Goethe, in deren erstem (Das Sonett) er seine Abneigung gegen diese Form als eine zu künstliche, den Dichter an vollem Ausdrucke seiner Gedanken hindernde, zum „Leimen" zwingende, ausspricht, im zweiten (Natur und Kunst) diese Abneigung überwunden zu haben erklärt und in der Überzeugung, daß der echte Dichter trotz alles Zwanges der Form Vollkommenes schaffen könne ohne zu „leimen", ausruft: In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister, Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

139. Von andern italienischen Formen sei hier noch als eine oft angewandte die Terzine erwähnt, in welcher (stichisch) fünftaktige Verse durch den (meist klingenden) Reim so verbunden sind, daß der 1. mit dem 3., der 2. mit dem 4. und 6., der 5. mit dem 7. und 9. reimt u. s. w., so daß jeder Reimklang dreimal wiederkehrt, bis das ganze Gedicht durch einen auf den zweiten vor ihm reimenden Vers abgeschlossen wird. Die Stanze (ottave rime) hat eine Strophenform in der Art, daß zu den zwei, aus je zwei fünftaktigen Versen bestehenden, Stollen noch ein dritter hinzukommt, also: a e | a e + a e || i i (in deutschen Gedichten stehen, wie schon oben erwähnt, auch hier statt der klingenden Reime oft stumpfe). Schiller in seiner: Erwartung, setzt jeder Stanze noch ein Vorspiel

vor, dessen zwei erste Verse daktylisch, die beiden andern trochäisch sind: $3^a\ 3^b\ 4^a\ 4^b$. Andere italienische Formen, deren Zusammensetzung aus den bei ihren Namen angeführten Beispielen ersehen werden kann, wie die Canzone (v. Zedlitz, Totenkränze), die Siciliane (Rückerts Sicilianen), die Sestine, eine noch mehr verkünstelte Form (Rückerts Sestine), das Ritornell (Rückerts Ritornelle) sind, wie die aus dem Französischen herstammenden: Triolet (Tiedge, Sehnsucht nach Ruhe) und Madrigal (Tiedge, Die Welle) für uns eigentlich doch nur Spielereien, wie ähnliche sich auch schon Walther von der Vogelweide erlaubt hat, wenn er z. B. in: Ich hân mîn lêhen, zwei fünfzeilige Strophen mit folgenden Reimen bildet: 1) a a a e b, 2) b e c c c, oder in manchen seiner Sprüche so reimt: a a a | e b b e | c c c oder: b b b | a b | a a a; oder (in: Uns hât der winter —) in zwei fünfzeiligen Gesätzen je einen Reim fünfmal bringt, oder (in: Diu wërlt was gëlf, rôt unde blâ) fünf Gesätze bildet, deren jedes denselben Reim siebenmal bringt und zwar nacheinander auf die fünf Vokale â, ê, î, ô, û, oder gar fünfmal das Kunststück macht, in: Nieman kan mit gerten | kindes zuht beherten;| den man z'êren bringen mac, | dem ist ein wort als ein slac, dieselben vier Verse in umgekehrter Ordnung noch einmal zu bringen. — Aus dem Spanischen entnommen sind die Glosse (Tieck, Glosse; Uhland, Der Recensent u. a.), die Tenzone (Rückert und Uhland, Sängerstreit), das Canzion (Fr. Schlegel, Das Mädchen) u. a.



140. Von den aus dem Orient stammenden Formen ist die bekannteste das **Ghasel**, dessen Wesen Platen in dem persischen Vierzeiler (das Ghasel selbst muß 7—17 zweizeilige Strophen haben, von denen jede in ihrem 2. Verse den Reim des 1. des ganzen Gedichtes wiederbringt) so sinnig darstellt:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her;
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

Hiermit ist zugleich eine Probe des mehrere Silben umfassenden, das letzte Wort oder einige der letzten Worte immer wiederbringenden Endreimes (-anke hin und her) gegeben. Zuletzt sei die (arabische) **Makame** erwähnt: Prosa mit vielen Reimen und mancherlei Wortspielereien, untermischt mit Gedichten, wie sie Rückert in seinen: Verwandlungen des Abu Seid, mit großer Virtuosität behandelt.

So hätte auch diese Betrachtung wieder bis an das Gebiet der Prosa herangeführt.

XII. Das Drama.

141. Die lyrische Poesie ist in ihrem Ursprunge und in ihrer einfachsten Form hervorgegangen aus dem Bedürfnisse des Menschen, den Eindruck, welchen Dinge der Außenwelt (Gegenstände und Erlebnisse) auf seine Seele machen, auszusprechen (76. 77), das Epos aus der Neigung, von dem, was man nicht selbst mit erlebt hat, zu hören. Aber das bloße Hören genügt nicht. Wie bei dem Anhören oder Lesen eines epischen Gedichtes in der Seele des Hörers (Lesers) unwillkürlich vermöge seiner Einbildungskraft geistige Bilder von den erzählten Vorgängen, den bei ihnen mitwirkenden Personen sich gestalten, mehr oder minder scharf und klar, je nach der Kunst des Vortrags und der Anlage, Teilnahme, Empfänglichkeit des Hörers (Lesers), so entsteht damit zugleich das Verlangen, diese Bilder auch in sichtbarer Gestalt anschauen zu können. So findet das Epos Zeichner, Maler, Bildhauer (32), welche, durch ihre Darstellungen diesem Verlangen entgegenkommend, die Phantasie unterstützen. Aber diese stummen, unbewegten Schöpfungen der bildenden Kunst entsprechen jenem Verlangen noch nicht in ausreichendem Maße (zumal ja auch diese Künste erst verhältnismäßig spät zu einer nennenswerten Entwickelung gelangen). Man will jene Vorgänge selbst miterleben oder, da sie doch nun einmal vergangen sind, dieselben in einer sie

gleichsam wieder belebenden Nachahmung leibhaftig, für Auge und Ohr vernehmbar vor sich sehen. Und andrerseits, wie der Erzähler seinem Vortrage dadurch mehr Lebhaftigkeit und Eindringlichkeit zu geben bemüht ist, daß er ihn mit angemessenen Körper-, besonders Arm- und Hand-Bewegungen begleitet, so bringt — was schon Aristoteles in seinem Schriftchen über die Dichtkunst hervorgehoben — der Nachahmungstrieb den Menschen dazu, sich selbst an die Stelle der Personen zu setzen, deren Thun und Treiben seine Teilnahme erregt (hierauf beruhen ja viele Kinderspiele), durch Gebärden und Worte, auch unter Beihilfe von Verkleidungen u. ä. Handlungen selbst sinnlich-anschaulich nachzuahmen.

142. Diesen Hergang zeigt recht deutlich das deutsche Schauspiel in seiner ersten Entwickelung. Bei den großen Kirchenfesten genügte die bloße Erzählung von den Vorgängen, denen die Feier galt, (durch Vorlesung der Evangelien u. a.) der Sinnlichkeit der Volksmenge nicht, es wurden also jene Vorgänge selbst durch verkleidete Personen dem Auge anschaulich vorgeführt, zunächst als stumme Darstellung, als lebende Bilder (wovon bis in unsere Zeit sich Spuren erhalten haben), dann unter Teilnahme der Geistlichen auch mit (zuerst lateinischer) Wechselrede. So entstanden die ursprünglich in der Kirche aufgeführten, gleichsam als zum Gottesdienste gehörend betrachteten theatralischen Aufführungen, welche deshalb auch Misterien (verstümmelt aus: ministeria = Dienste, nicht: Mysterien = Geheimnisse) genannt wurden. Die in manchen Landgemeinden Süddeutschlands noch leben-

den „Passionsspiele“, von denen die in Oberammergau zu großem — vielleicht für ihr ungetrübtes Fortbestehen nur allzu großem — Rufe gekommen sind, zeigen die aus den Misterien hervorgegangene Entwickelung des Volksschauspiels. — Neben dieser ernsteren Art scenischer Aufführungen rief die ausgelassene Lust der Karnevalszeit noch andere Darstellungen hervor. Verkleidete Personen führten unter drastischen Gebärden und improvisierten Wechselreden kleine Scenen auf, welche in ihrer Einfachheit und — Derbheit des Beifalles sicher waren. Ähnliches kommt ja auch jetzt noch zur Fastnachtszeit vor.

143. Auch im alten Griechenland erwuchs das Drama aus dem Gottesdienste. Zu dem Chore, welcher bei den ländlichen Festen der Weinlese u. ä. durch Gesang und Tanz um den Altar des freudespendenden Gottes Dionysos diesen feierte, gesellte sich zunächst ein Rhapsode, ein epischer Sänger, welcher von dem Gotte, seinen Fahrten und Thaten erzählend vortrug. Dem vorher geschilderten Triebe und Verlangen entsprechend kam allmählich dazu, daß der Vortragende in Gebärde und dann auch in der Tracht den Gott selbst oder einen seiner Begleiter nachahmend darzustellen suchte (zum Zwecke der nötigen Verkleidungen u. a. war ja die *σκηνή*, Scene = Bude, Zelt, neben dem Tanzplatz, der Orchestra, vorhanden). Daraus entwickelte sich Wechselgesang zwischen dem Vortragenden und dem Chore, seit Einführung eines zweiten Schauspielers (*ὑποκριτής*, eigentlich = Nachahmer, Heuchler) durch Äschylus auch

Wechselgespräch mehrerer Personen — und so entstand das Drama aus der Vereinigung lyrischer mit epischer Poesie.

144. Diese Verschmelzung zeigt bei den drei großen attischen dramatischen Dichtern folgende Entwickelung: der älteste derselben, Äschylus, mißt dem Lyrischen noch einen überwiegenden Anteil zu (in den ausgedehnten Chorgesängen, denen gegenüber manchmal die Handlung sehr wenig zur Entwickelung kommt); bei dem zweiten, Sophokles, erscheinen beide Bestandteile zu unlösbarer Einheit verbunden (die Lieder des Chors stehen in genauer Beziehung zu der Handlung auf der Bühne, diese mit dem Ausdruck ihres Mitgefühls, mit Lob, Tadel u. ä. begleitend); bei dem dritten, Euripides, tritt der Chor mehr zurück, er wird fast nur als Nebensache, oft als lostrennbares Einschiebsel behandelt (in dem der Dichter nur seine philosophischen Ansichten, seine Lebensanschauung an den Mann bringen will).

145. Als eine solche Verschmelzung der beiden andern Dichtungsarten stellt das Drama Vergangenes dar, wie das Epos, aber nicht als vergangen, wie dieses, sondern als gegenwärtig, wie die Lyrik ihren Stoff (31). Es heißt in ihm nicht: Es war einmal u. s. w., sondern: Es ist — und zwar wird dieses Sein nicht bloß ausgesprochen mit Worten, sondern es tritt in sinnlicher Anschaulichkeit leibhaftig vor uns. „Hier steh' ich" — sagt Wallenstein in Schillers Tragödie durch den Mund des in seiner Maske auftretenden und dadurch für Wallenstein selbst gelten wollenden Schauspielers.

146. Doch nicht nur in der Form, der Darstellung des Stoffes, zeigt sich die Verschmelzung, sondern das Drama bringt auch den Inhalt der beiden andern Dichtungsarten in sich zu lebendiger Vereinigung und erscheint besonders auch hierdurch als die höchste, vollkommenste Dichtungsart, wie es ja auch stets erst nach den beiden andern in schon gereifteren Kulturzuständen eines Volkes auftritt. Besteht nämlich der Stoff-Inhalt aller poetischen Darstellung nur in Handlungen (24), kann ferner die epische Poesie nur äußere Handlungen (Thaten, Ereignisse, Begebenheiten), die Lyrik nur innere Handlungen (Seelenbewegungen, 25) zum Gegenstande ihrer künstlerischen Nachahmung haben, so führt das Drama beide Arten von Handlungen vor und zwar so, daß die äußeren Handlungen mit (psychologischer) Notwendigkeit aus den inneren Handlungen hervorgehen, als deren sinnliche Äußerungen erscheinen; das heißt also: Es muß alles, was im Drama gesagt und gethan wird, in dem inneren Wesen der sprechenden oder handelnden Personen begründet sein, wie dieses Wesen seiner ganzen Anlage und Ausbildung nach beschaffen ist (Charakter) oder wie es durch äußere Umstände, besonders durch das Thun und Reden anderer Personen desselben Dramas zeitweise erregt, beeinflußt, bestimmt wird. Der Zufall, d. h. ein aus dem Charakter der handelnden Personen und aus den auf ihr Denken, Wollen, Thun einwirkenden Umständen und Verhältnissen nicht zu erklärendes Geschehen, dieser Zufall, welcher im Epos recht wohl eine Stelle finden kann,

ist vom Drama ausgeschlossen, er darf höchstens in den weniger ernsten Arten desselben eine gewisse, durch des Dichters Kunst ihn zu einiger Wahrscheinlichkeit erhebende Rolle spielen. In der Tragödie darf Fiesco nicht, wie in der Geschichte, durch einen Zufall (Ausgleiten) ertrinken, sondern er muß durch eine aus dem Charakter einer andern Person sich erklärende, von dieser mit Bewußtsein und Absicht ausgeführte That „ertränkt“ werden. In dieser innerlichen Begründung (Motivierung) alles im Drama Geschehenden durch den Charakter der auftretenden Personen besteht das eigentliche Wesen des Dramas, davon hat es auch seinen Namen.

147. Dieser kommt her von dem griechischen Verbum *δρᾶν*. Für den Begriff: thun, machen u. ä. hat der Grieche drei Worte: *πράττειν*, *δρᾶν*, *ποιεῖν*. Das erste derselben bedeutet: mit etwas beschäftigt sein, etwas betreiben; *ποιεῖν* heißt: zustande bringen, ins Werk setzen, es ist das sein Ziel erreichende *πράττειν* (Demosthenes dritte Rede gegen Philipp, p. 114, § 15: *τοιαῦτα πράττων τί ἐποίει*; = was hat er durch solche Thätigkeit bewirkt? § 17: *πάνϑ' ὅσα πράττει, ποιῶν* = durch Ausführung alles dessen, was er betreibt). Zwischen beiden mitten inne steht seiner Bedeutung nach das *δρᾶν*, es ist das ein *ποιεῖν* beabsichtigende, erstrebende *πράττειν*, d. h. ein auf ein bestimmtes Ziel gerichtetes Thun; deswegen wird es von ganz bestimmten Dienstleistungen gebraucht, wie z. B. in der Odyssee XV, v. 317 fd. mit seinen Compositis *παραδρᾶν*, *ὑποδρᾶν* und dem Nomen *δρηστοσύνη*

lung, trotz des manchmal nicht ganz straff zusammenhangenden Fortganges der Entwickelung.

150. Ähnlicher Wirkungen sind allerdings auch die beiden andern Dichtungsarten fähig. Das Epos in seiner verhältnismäßig ruhig, behaglich dahinfließenden Erzählung kann nicht bloß ein ganz friedliches „sich ausleben“ von Menschen darstellen (Vossens Luise), sondern es kann auch erregtere Teilnahme hervorrufen, aber eben auch erst dann, wenn es einen Kampf von Menschen gegen Menschen uns vorführt. Auf dem Streite des Achilleus mit Agamemnon beruht die ganze Ilias, der Reiz der Odyssee auf der in den Kämpfen gegen allerlei Menschen und Fährlichkeiten sich bewährenden Klugheit und Standhaftigkeit des Helden; das Nibelungenlied wird dramatisch bewegt in seinem ersten Teile durch Brunhildens Haß, im zweiten durch den Kriemhildens; in Goethes Hermann und Dorothea wird dramatische Teilnahme wach gerufen durch den Zwiespalt zwischen Vater und Sohn; die in Schillers Kampf mit dem Drachen von dem Ritter gegebene Schilderung seines Kampfes ist rein episch — es war ja ein Kampf gegen ein unvernünftiges Wesen —, sein Kampf mit dem Großmeister dagegen ist dramatisch, in noch höherem Grade der mit ihm verbundene Kampf des Ritters gegen sein eigenes, vom Beifall der Menge gehobenes Selbstgefühl. Daß dieser Kampf der wichtigere ist, bekundet der Dichter auch schon dadurch, daß er nach kurzer Einleitung mit ihm die Handlung beginnen, den Waffenkampf aber erst später von dem Ritter zu seiner



Rechtfertigung erzählen läßt, wodurch in echt künstlerischer Weise nicht nur — wie auch im Taucher — die Handlung zu strafferer Einheit zusammengefaßt, sondern auch unsere Teilnahme eine lebendigere wird, wie dies immer geschieht, wenn wir ein Ereignis von dem erzählen hören, der selbst daran bedeutenden Anteil genommen, nicht von einem Unbeteiligten. — Auch ein lyrisches Gedicht kann durch die Form der Wechselrede (z. B. Goethes Trost in Thränen, Uhlands Schloß am Meer u. a.) zu einer Art dramatischer Wirkung sich erheben.

151. Noch lebhafter aber wird natürlich diese Wirkung — in ähnlichem Verhältnisse, wie in dem vorhin angegebenen Falle —, wenn von einer Handlung; einem Kampfe nicht bloß erzählt, sondern diese selbst in künstlerischer Nachahmung durch leibhaftig vor uns auftretende Personen uns vorgeführt werden, d. h. in der Form des Dramas. Hierin liegt zugleich die Beantwortung der Frage, die wirklich von Lessing (Hamburgische Dramaturgie, 80. Stück, vom 5. Februar 1768) mit folgenden Worten aufgeworfen wird: „Wozu die saure Arbeit der dramatischen Form, wozu ein Theater gebaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert, die ganze Stadt auf einen Platz geladen, wenn ich mit meinem Werke und mit der Aufführung desselben weiter nichts hervorbringen will als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde?“ „Ungefähr“ können aller-

dings die andern Dichtungsarten, sowie auch das dramatische Gedicht, wenn es bloß gelesen wird, dieselben „Regungen“ (nicht nur „einige“) hervorbringen wie das aufgeführte Drama, aber auch nur „ungefähr“, nicht völlig. Die Wirkung des Dramas — vorausgesetzt, daß dasselbe gut ist und seine Aufführung ebenso — ist eine weit größere, kräftigere, nachhaltigere, wie ja der Eindruck eines selbsterlebten bedeutenden Ereignisses die Augenzeugen mächtiger, tiefer ergreift als jede, auch die beste Erzählung davon es vermöchte. Das Drama verstärkt ferner die Einwirkung des lebendigen Wortes bei der Aufführung noch durch das Gebärden- und Mienen-Spiel, durch die Beihilfe anderer Künste (32) — wie auch das Epos und die Lyrik ihren vollen Eindruck erst dann machen können, wenn sie angemessen vorgetragen werden, das lyrische Lied besonders im Gesange. Die Aufführung eines Dramas wirkt ferner auch noch deshalb stärker als das Lesen, weil wir sie meist ungestört und in einer gewissen Feststimmung genießen, während wir beim Lesen eher gestört und abgelenkt werden können.

152. Das im Eingange erwähnte Verlangen des Menschen, bedeutende, seine Teilnahme erregende Vorgänge sinnlich anzuschauen und, wenn auch nur in der Nachahmung der Kunst, persönlich mitzuerleben, aus welchem Verlangen und Seelenbedürfnis das Drama hervorgegangen, erweist dessen Berechtigung auch selbst für den Fall, daß es nicht andere, stärkere und tiefere Regungen des Gemüts hervorrufen sollte als die bei-

den andern Dichtungsarten. Die größere Wirkung des Dramas tritt aber sogar auch da hervor, wo es nur gelesen wird, manchmal sogar noch deutlicher als durch die selbst auf großen Bühnen nicht immer gute, mindestens durch Träger s. g. untergeordneter Rollen verpfuschte Aufführung. (Hierbei wolle man auch bedenken, daß gar viele, die es gern möchten, nicht Gelegenheit und Möglichkeit haben, Bühnenaufführungen guter Stücke beizuwohnen; für sie muß — wenn anders unsere großen Dramatiker nicht bloß für einen verhältnismäßig kleinen Bruchteil der Nation gedichtet haben sollen — das Lesen als Ersatz eintreten.). Also selbst beim Lesen wird das Drama mit seiner die Handlung kürzer und schärfer zusammenfassenden, durch Wechselrede belebenden Darstellung immerhin eines größeren Eindruckes fähig sein als ein erzählendes Gedicht bei bloßem Lesen.

153. Warum soll denn aber das Drama auch andere „Regungen“ hervorbringen als die übrigen Dichtungsarten? Es ist doch so gut wie diese ein Kunstwerk und es hat eben nur denselben Zweck wie jedes Kunstwerk überhaupt. Die Aufgabe der Kunst ist die sinnlich-anschauliche Darstellung des Vollkommenen, des Schönen (12. 13. 15). Das Drama als ein Gedicht, dessen Darstellungsmittel das Wort ist, kann uns, ebenso wie das Epos und die Lyrik, nur das Sittlich-Schöne vorführen, dieses Schöne, das in menschlichen Handlungen und in den sie hervorrufenden und bestimmenden Gesinnungen sich äußert. Es führt uns also,

wie jedes bedeutendere, seinem Kunstzweck völlig entsprechende Gedicht und wie überhaupt jede Kunstleistung, die nicht bloßer Sinnenkitzel oder Schaustellung inhaltleerer technischer Fertigkeit ist, edles Fühlen, treffliches Denken und Wollen, mutiges Thun und dergleichen vor, damit wir zunächst ganz unmittelbar ohne jedes Nachdenken (und s. g. Kunstverständnis) unsere Freude daran haben, dann aber aus diesem Wohlgefallen an dem Sittlich-Schönen auch das Verlangen sich heranbilde, in ähnlichen Fällen nach Maßgabe unserer Kräfte und Verhältnisse ähnlich zu fühlen, zu denken, zu wollen, zu handeln. Je öfter und ansprechender, durch die Hilfe der Kunst einschmeichelnder, jene Bilder uns vorgeführt werden, je mehr sie Eingang in unser Seelenleben finden, je mehr sie vom Gemüt empfangen, von der Phantasie erwärmt und — sit venia verbo! — bebrütet werden, desto mehr werden sie einen veredelnden Einfluß auf unser Wollen und Thun ausüben und so den Zweck jeder wahren Kunst erfüllen können, den Zweck: die Seele an das Vollkommene, das ist: an das Schöne, zu gewöhnen, daß sie von dem Unschönen, dem Unedlen, dem *αἰσχρόν*, sich abwende im Fühlen, Denken, Handeln. Hierin besteht das Wesen und die Wirkung, hierin allein die Berechtigung aller Kunst. — Allerdings kann sie auch Nicht-Vollkommenes, Nicht-Schönes, Mangelhaftes, Verkehrtes, selbst Verwerfliches zur Darstellung bringen, aber eben nur, um durch dasselbe als Gegensatz, als „Folie“, das Gute und Edle, im Kampfe mit ihm erprobt, noch mehr hervortreten zu

lassen (167), wie zweitens auch nicht ausgeschlossen ist, daß manches Kunstwerk von weniger tief gehender Wirkung auch seine Berechtigung hat, insofern es durch Erheiterung unserer Stimmung, Erweckung des Gefühles der Ruhe und des Behagens, als Mittel zur Erholung von geistiger und körperlicher Anstrengung u. ä. für das menschliche Seelenleben von Bedeutung ist (17).

154. Wenn nun (nach 147) das Drama ein δρᾶν, d. h. ein Streben nach Erreichung eines bestimmten Zieles darstellt, welches entweder erreicht wird oder vor dessen Erreichung der nach ihm Strebende fällt, so wird eben hierdurch schon seine Fabel zu einer einheitlich in sich zusammengeschlossenen Handlung, welche Anfang, Höhe der Entwickelung und Ende hat. Das ist, was wir unter Einheit der Handlung oder auch „Einheit des Interesses“ zu verstehen haben und was von Aristoteles verlangt wird, wenn er in seiner Schrift über die Dichtkunst sagt: „Es muß, wie bei den andern nachahmenden Künsten die Nachahmung die eines Einzelnen (eines einzelnen Gegenstandes) ist, so auch die Fabel des Dramas, da sie Nachahmung einer Handlung ist, die Nachahmung einer und zwar einer vollständigen Handlung sein und es müssen die einzelnen Teile der Handlung so miteinander verbunden sein, daß, wenn man einen derselben an eine andre Stelle setzt oder wegnimmt, das Ganze verändert und zerstört wird.“ Diese Einheit wird zunächst dadurch hergestellt, daß eine Einheit unserer Teilnahme bewirkt wird, indem, wie oben (149) gesagt, das Wollen und Thun einer Per-

son, des Helden, in dem Streben nach Erreichung eines Zieles den Inhalt des Dramas bildet, daß alle anderen außer ihm auftretenden Personen, alles, was sie sagen oder thun, in irgendwelcher — freundlichen oder feindlichen — Beziehung zu jenem steht und so dargestellt wird. Es zeigt sich ferner die Einheit der Handlung darin, daß diese in zusammenhangendem Verlaufe hervorgeht aus den sie begründenden Umständen und durch diese, sowie durch die während jenes Verlaufs mitwirkenden Umstände, ein diesen entsprechendes Ende erreicht. — Das neuere Drama scheint manchmal durch die Vielheit der auftretenden Personen die Teilnahme von der Hauptperson einigermaßen abzuziehen; aber so lange dies nur so geschieht, daß die Beziehung auf jene nicht ganz aufhört, so braucht das noch kein Fehler zu sein, selbst wenn, wie manchmal bei Shakespeare, Nebenpersonen unser Interesse zeitweise vollständig für sich in Anspruch nehmen. — Das griechische Drama ließ die Einheit der Handlung noch klarer hervortreten dadurch, daß es nur sehr wenige Personen zur Darstellung verwandte, in seiner besten Zeit erst zwei, dann drei, später vier Schauspieler, welche freilich in einem Stücke mehrere Rollen spielten, was die scenische Ausstattung, zumal die Kopfmaske (194), möglich machte. Gute Schauspieler sind selten, und der kunstsinnige Athener wollte auch Nebenrollen künstlerisch aufgefaßt und durchgeführt sehen; daher legten sich seine Dichter die Beschränkung in der Zahl der Personen auf.

155. Neben dieser für das Drama als Kunstwerk unerläßlichen Einheit der Handlung hat das französische „klassische“ Drama (Corneille, Racine, Voltaire) auf Grund unrichtiger Auffassung der antiken Tragödie noch zwei andere Einheiten als erforderlich aufgestellt, über welche freilich besonders Voltaire in seiner dichterischen Praxis sich oft leicht hinwegzuhelfen versteht, Corneille wenigstens theoretisch in seinem „Discours de la tragédie“ bessere Einsicht verrät. Es ist das erstens die Einheit des Ortes, d. h. während des ganzen Verlaufes eines Stückes soll kein Scenenwechsel stattfinden, alles muß als an einem und demselben Orte geschehend dargestellt werden. Das griechische Drama vermeidet allerdings einen solchen Wechsel des Ortes, wo es irgend angeht, aber nur unter dem Zwange ganz äußerlicher Umstände. Die griechische Schaubühne ward während eines Stückes nie ganz leer; war dies auch zeitweise die Scene, so doch nie die Orchestra, in welcher der Chor während des ganzen Stückes verharrte; es gab also keinen Zwischenakt, wie auch keinen Vorhang, und so waren Verwandlungen des Ortes — bei offener Scene — sehr mißlich. Trotzdem haben aber die Alten eine solche, wo sie nötig schien, auch nicht gescheut, wie z. B. in Sophokles Aias der letzte Teil an einem anderen Orte spielt als das Vorhergehende. Lessing, der ja überhaupt das Wesentlichste, was über das Drama gesagt werden kann, in der Hamburgischen Dramaturgie in seiner unübertrefflichen Weise dargelegt, hat auch diesen Irrtum der

Franzosen nachgewiesen, und seit ihm und seinem Vorgange glaubt der dramatische Dichter mit Recht, seinem Zuschauer doch wohl soviel Illusionskraft zumuten zu dürfen, daß er nach einem Zwischenakte sich an einen andern Ort im Geiste versetzen kann, auch sogar einmal eine Ortsveränderung bei offener Scene sich gefallen läßt. Eine zu große Freiheit in dieser Beziehung, wie sie, gestützt auf Shakespeares Beispiel, Lessing in seiner Miß Sara Sampson in der ersten Heftigkeit seines Ankampfes gegen die französische „Regelmäßigkeit", wie sie dann Goethe im Götz von Berlichingen in jugendlichem „Sturm und Drang" sich erlaubt, bringt etwas Unruhiges, Unstetes, Verworrenes in die Handlung und trägt nicht zur künstlerischen Vollendung des Dramas bei. Welche Übelstände und Abgeschmacktheiten andrerseits das starre Festhalten an der Einheit des Ortes mit sich bringen kann (daß z. B. in Corneilles Cinna die Verschwörer gegen Augustus sich in dessen eigenem Palaste versammeln müssen), ist leicht ersichtlich. In des Aristoteles, freilich nicht ohne Lücken auf uns gekommener, Abhandlung über die Dichtkunst findet sich nichts über eine Einheit des Ortes gesagt.

156. Dagegen ist dort eine Stelle über die Einheit der Zeit, wonach das Drama „soviel als möglich bestrebt ist, (mit seiner Handlung) nur einen Umlauf der Sonne auszufüllen." Auch das hängt mit der oben erwähnten Beschaffenheit des griechischen Theaters zusammen, mit dem Verharren des Chores in der Orchestra vor den Augen der Zuschauer, dem Mangel von Zwischen-

akt und Vorhang, wobei es natürlich nicht möglich war, daß ein Teil der Handlung als von dem vorhergehenden durch irgend einen Zeitraum getrennt dargestellt wurde. Übrigens läßt Aristoteles mit den Worten „soviel als möglich“ eine Unterbrechung des zeitlichen Zusammenhanges im Drama wenigstens als grundsätzlich gestattet erscheinen. Unsere neuere Bühneneinrichtung erlaubt sie recht wohl, obschon Maßhalten in Benutzung dieser Freiheit ein Drama nur empfehlen kann. Daß übrigens auch bei der strengsten Beobachtung aller drei Einheiten, und gerade bei dieser Beschränkung, der echte Dichter sich bewähren kann, beweist Goethes Iphigenie, in welchem Drama er im Gegensatz zu der formverachtenden Ungebundenheit seines Götz gerade „in der Beschränkung sich als Meister zeigt.“ Lessings That ist es gewesen, auch in diesen Beziehungen durch Theorie und Praxis für das Drama die Kunstform zu begründen, in der Schiller seine Tragödien geschaffen, die Kunstform, welche „das deutsche Drama haarscharf in die Mitte zwischen Sophokles und Shakespeare stellt.“

157. Die Fabel des Dramas als eine in sich abgeschlossene Handlung, und zwar der Hauptsache nach als ein Kampf (148), gliedert sich naturgemäß in drei Teile. 1. Veranlassung zu dem Kampfe, 2. dieser selbst in seiner vollen Entwickelung, 3. seine Beendigung. Sonach zerlegt sich das Gedicht in drei Abschnitte. Diese können, wenn die Handlung eine ganz einfache ist, wie in vielen Lustspielen, in einem Zusammenhange, ohne

jeden Wechsel des Ortes (und selbstverständlich: der Zeit), nur mit Wechsel der auftretenden Personen, also in einem Akte, dargestellt werden. Bedeutendere, umfangreichere Stoffe aber werden eine größere Ausdehnung der Dichtung fordern und deshalb in mehrere Akte sich gliedern müssen, eigentlich nach dem eben Gesagten in drei; da aber in Wirklichkeit die Dauer eines Kampfes meist längere Zeit ausfüllt als seine Veranlassung, seine Entstehung, und als seine Beendigung, sein Ausgang, so wird der mittelste Teil des Dramas in größerer Breite sich entfalten müssen und nicht bloß den dritten Teil des Ganzen beanspruchen, sondern auch seinerseits wieder in drei Abschnitte zerfallen: a) Ausbruch des Kampfes, b) seine höchste Entwickelung, c) die Anzeichen seiner Beendigung, die Vorbereitungen dazu, so daß a in Verbindung steht mit 1, während c den Übergang macht zu 3. Hiernach finden wir bei Dramen, deren Fabel eine ausgedehntere ist, die Einteilung in fünf Akte.

158. Der erste von diesen hat außer der Darlegung der Veranlassung zu dem Kampfe auch noch die Aufgabe einer Einleitung, er muß die Exposition geben, d. h. er soll den Zuschauer bekannt machen mit alledem, was er wissen muß, wenn er dem weiteren Fortgange der Handlung mit Verständnis zu folgen imstande sein soll; der Dichter muß, während mit dem Anfange des Stückes sogleich die eigentliche Handlung beginnt, in Verbindung damit uns Aufschluß geben über die ganze Sachlage, in welcher das Stück seinen Anfang nimmt.

Das ist offenbar eine schwierige Aufgabe für ihn, und in ihrer Lösung kann er seine Fähigkeit, seine Kunst ganz besonders zeigen. Es darf ihm dabei nicht verübelt werden, wenn er so manches, was den im Drama auftretenden Personen doch wohl schon bekannt sein muß, noch erst besonders erzählen läßt, wie wenn z. B. in Sophokles König Ödipus dieser sich nach Thatsachen (der Ermordung seines Vorgängers) erkundigt, die ihm im Laufe seiner vieljährigen Regierung doch jedenfalls hätten zur Kenntnis kommen müssen. Nachlässig und ungeschickt verfährt Euripides, wenn er vor Beginn des Stückes eine der Personen desselben als „Prologos" auftreten und durch deren Mund verkündigen läßt, wo das Stück spielt und unter welchen Umständen und Voraussetzungen seine Handlung beginnt. Eine nicht musterhafte Gliederung ist es gleichfalls, wenn die Exposition durch ein besonderes „Vorspiel" gegeben wird, wie in Schillers Jungfrau von Orleans; in Bezug auf Wallensteins Lager könnte man dem Dichter denselben Vorwurf machen, wenn nicht dieses Stück auch eine in sich abgeschlossene, freilich sehr einfache, Handlung böte und zum Verständnis der beiden folgenden Wallenstein-Dramen allenfalls entbehrlich wäre. Eine musterhafte Exposition zeigt Goethes Iphigenie.

159. Nach den bisherigen Darlegungen kann nunmehr der Begriff des Dramas in folgender Weise festgestellt werden: Das Drama ist ein Gedicht, welches Vergangenes als gegenwärtig darstellt (145), d. h. nicht durch

Erzählung, sondern durch (abwechselndes) Reden und Handeln vor uns auftretender Personen, und zwar so, daß dieses Reden und Handeln, dem Charakter derselben und den auf sie wirkenden Verhältnissen entsprechend (146), in Beziehung steht zu dem Streben, Thun und Leiden einer Hauptperson (149), und so, daß das Ganze in einheitlicher Zusammenfassung (154), kunstgemäßer Gliederung (157. 158) und in einer dem Inhalte angemessenen Sprache dargestellt wird.

160. Während alle in vorstehender Begriffsbestimmung aufgestellten Forderungen aus den bisherigen Darlegungen sich erklären lassen, ist noch von der letzten, der „einer dem Inhalte angemessenen Sprache“ zu reden. Diese Sprache wird nämlich eine verschiedene sein müssen 1) nach der Verschiedenheit der auftretenden Personen in Bezug auf ihre Lebensstellung, 2) nach dem Gegenstande und den Zielen des dramatischen Kampfes, 3) nach dem Ausgange desselben. Dies führt dazu, eine Feststellung der verschiedenen Unterarten des Dramas zu versuchen.

161. Bekannt ist die von den Griechen herstammende Einteilung in Tragödie und Komödie, eine Einteilung, welche darauf begründet ist, daß das Drama ein — dichterisch geklärtes und verklärtes — Bild des menschlichen Lebens sein soll, dieses aber für künstlerische Darstellung einer zweifachen Auffassung Raum gewährt, nämlich (um es kurz und einfach zu sagen) einer ernsten und einer heiteren. Von jener geht die Tragödie aus. Sie ist ein Drama, welches durch seinen Inhalt, die ganze Entwickelung desselben, sowie durch seine Dar-

stellungsart den höchsten dichterischen und künstlerischen Zwecken (153) gerecht zu werden bemüht ist dadurch, daß es in dem Zuschauer (Leser) Ideen erweckt, verstärkt, klärt, und so des tiefsten, nachhaltigsten Eindruckes auf das menschliche Gemüt fähig ist. Dagegen heißt **Komödie** ein solches Drama, welches, an das gewöhnliche Leben sich anschließend und dieses, freilich oft in phantastischer Weise, darstellend, wohl auch — eben als Kunstwerk — von Ideen durchdrungen ist, diese aber nicht mit der ganzen Macht und Wucht, dem strengen Ernste, dem sittlichen Pathos der Tragödie zur Anschauung und Wirkung bringt, sondern sie in einer weniger ernste und tiefe Erregung hervorrufenden Handlung und in leichterer, bequemerer, launiger, scherzhafter, ja manchmal ausgelassener Weise uns vorführt.

162. Bei den Griechen waren beide Gattungen streng geschieden, wie ihre Dichtkunst überhaupt Mischformen nicht kannte (34). Bei den Neueren aber finden sich Dramen, welche keiner dieser beiden Gattungen ganz angehören. Abgesehen davon, daß der größte der neueren Dramatiker, Shakespeare, in seinen Stücken sehr oft mit den ernstesten Scenen ausgelassen lustige, ja possenhafte abwechseln läßt, finden wir auch Dramen, welche ihrem Stoffe, ihrem Ideengehalte, der Art ihrer Darstellung nach dem Ernste der Tragödie nahe kommen, aber doch in ihrer ganzen Haltung und besonders auch in ihrem Ausgange einen weniger erregenden, weniger tiefen Eindruck machen, auch dem Humor und der Komik (165—168) einen breiteren Spielraum gewähren

als (von Shakespeare abgesehen) die neuere Tragödie. Ein solches Drama ist z. B. Lessings Nathan der Weise. Dieses Stück nennt sein Dichter ein Schauspiel, eine Benennung, welche für solche Dramen üblich geworden, obgleich sie freilich nicht völlig bezeichnend ist. Für „Komödie" kann passend Lustspiel gesagt werden. Dagegen findet sich für „Tragödie" kein angemessener deutscher Ausdruck. Die an und für sich schon ungeeignete Benennung „Trauerspiel" ist durchaus nicht auf alle Tragödien anwendbar. Es wird also besser sein, diesen fremden (in seiner eigentlichen Bedeutung überhaupt nicht ganz klaren) Namen beizubehalten, falls man ihn nicht etwa durch (Bühnen-) Ernstspiel oder Hochspiel ersetzen will.

163. Das mehrfache Vorkommen des Wortes „Spiel" in diesen Zusammensetzungen fordert zu dem Versuche auf, den Begriff desselben festzustellen. Spiel heißt im Gebrauche der gewöhnlichen Rede eine Thätigkeit, durch welche nicht, wie durch die Arbeit, von dem sie übenden Wesen ein zu einem besonderen Zwecke für kürzere oder längere Dauer und zur Befriedigung eines (sinnlichen oder geistigen) Bedürfnisses bestimmtes Werk geschaffen werden soll, sondern eine Thätigkeit, welche ihre Wirkung zunächst nur auf den sie übenden äußert, eine Wirkung auf sein körperliches und geistiges Befinden, sei es bloß während ihrer Dauer, sei es über diese hinaus. Dieser zweiten Art gehören diejenigen Spiele an, welche entweder für den Körper oder den Geist auch dauernd förderlich sein sollen, einerseits die

hauptsächlich den Körper in Bewegung setzenden (Turn-) Spiele, andrerseits solche, welche Verstand, Berechnung, Überblick, Kombinationsgabe, Scharfsinn erfordern und dadurch anregen und ausbilden, wie das Schach- und andre Brett-, sowie einige Karten-Spiele u. ä. Diesen beiden Arten ist es gemeinsam, daß sie in einem Kampfe, einem Wettkampfe bestehen. Man könnte sie Ernstspiele nennen, weil sie Spiele sind, welche mit Ernst, mit ausreichender Anspannung von Kraft getrieben werden müssen und auch in der Form des Spieles einem ernsten Zwecke zu dienen suchen. An sie reiht sich eine Art von Spielen, welche ebenfalls einige Anforderungen an die vorhin erwähnten Geistesthätigkeiten machen, aber nur zum Zwecke der Unterhaltung. Das sind Spiele, bei denen es auf das Erraten mit Worten beschriebener oder durch Handlungen angedeuteter Dinge ankommt, also Rätselspiele und ähnliche Gesellschaftsspiele. Man könnte sie sinnreiche oder kurz: Sinnspiele nennen. Die dritte Art endlich bilden solche Spiele, welche, keinerlei nennenswerte Anstrengung erfordernd, schlechthin nur zum Zeitvertreib, zur Erheiterung, zur Erholung dienen, augenblicklich Wohlgefühl, Frohsinn, Lachen hervorrufen sollen: das sind die Scherzspiele. So ergiebt sich eine Parallele zu den drei Arten des Dramas, dem Ernst-, Schau-, Lust-Spiel. — Der Widerspruch zwischen den beiden zu dem Worte „Ernstspiel“ zusammengesetzten Teilen ist ganz bezeichnend, wie nach den obigen Ausführungen für das eigentliche Spiel, so auch für die Tragödie. Diese stellt Ernstes dar,

sie stimmt ernst, aber so naturgetreu auch immer ihre Darstellung ist, so sehr wir ihrer Wirkung uns hingeben, es begleitet uns dabei doch immer das Gefühl, daß alles, was wir da sehen (lesen), nicht Wirklichkeit ist, sondern die Schöpfung eines Spieles dichterischer Gestaltungskraft, nicht Natur, sondern künstlerische Nachahmung der Natur. Und so drückt Schiller die Wirkung der Tragödie auf das Menschenherz recht bezeichnend aus mit den Worten: Sie „wiegt es zwischen Ernst und Spiele Auf schwanker Leiter der Gefühle.“ In diesem Sinne ist auch die Thätigkeit des Schauspielers, Sängers, Musikers ein Spiel zu nennen; für sie freilich ist es eine Arbeit, sie schaffen, wenn sie vor anderen auftreten, etwas zur Befriedigung des Seelenbedürfnisses ihrer Zuhörer, auf diese aber übt es die oben geschilderten Wirkungen des Spieles je nach Inhalt und Form des vorgetragenen Stückes aus.

164. Nach der obigen vorläufigen Unterscheidung der drei Arten des Dramas kann zur Vervollständigung der bei 159 gegebenen Begriffsbestimmung des Dramas von der „Angemessenheit der Sprache“ gehandelt werden. Es ist leicht ersichtlich — und wird aus dem Folgenden noch ersichtlicher werden —, daß der Tragödie eine über die Art der Sprache des gewöhnlichen Lebens hinausgehende, dichterisch gehobene und verklärte Ausdrucksweise eigen sein wird, während die beiden anderen Arten näher an die Sprache des gewöhnlichen Lebens sich anschließen, und zwar so, daß dieser wenigstens im Schauspiele eine gewisse Würde

verliehen und sie höchstens im Lustspiele, und auch nur in den niedrigsten Erscheinungsformen desselben (der Posse), ohne jede dichterische Veredelung gelassen wird. Hiernach ergäbe sich ein dreifacher Stil des Dramas: der erhabene des Hochspiels, der mittlere des Schauspiels, der niedrige des Lustspiels.

Humor und Komik sind von keiner der drei Arten des Dramas ganz ausgeschlossen. Daß besonders die letztere in dem Lustspiele herrscht, ist natürlich, aber auch das ernstere Schauspiel wird oft wirksamen Gebrauch von ihr machen, um eben den Ernst seiner Handlung zu mildern, der Darstellung die dem Ausgange entsprechende und diesen vorbereitende heiterere Färbung zu geben. Selbst die Tragödie wird das Komische manchmal nicht verschmähen, ja gleichfalls oft mit Erfolg verwerten, noch mehr aber selbstverständlich den Humor. So gewährt Shakespeare sogar in den ernstesten Tragödien oft nicht nur diesem, sondern sogar der Komik, und zwar manchmal in einer unserem Geschmacke doch nicht mehr ganz zusagenden Weise, einen recht breiten Spielraum. Wie im Leben Ernstes und Heiteres mit einander wechseln, oft sogar eins in das andere umschlägt, so geschieht dies auch in seinem Bilde, dem Drama. 165.

Der Humor (61. 100) in seiner ernsten, tiefen, dabei milden und freundlichen Auffassung der Dinge zeigt sich unter anderen in Lessings Nathan und Saladin: ihre auf Lebenserfahrung und Menschenkenntnis beruhende Weisheit giebt ihnen die überlegene Klarheit 166.

und Hoheit des Geistes, welche die Grundbedingung des Humors ist; daraus geht als reife Frucht hervor milde Freundlichkeit, edle Menschenliebe. Echten Humor in ihrer Art zeigen in demselben Schauspiele auch Al-Hafi und der Klosterbruder, nur in derberer Form — eine rauhe, stachlige Schale birgt ein warm fühlendes Herz voll edler, liebevoller Empfindung. — Welterfahrung und Menschenkenntnis, wo sie nicht mit dieser liebevollen „humanen" Gesinnung gepaart sind, rufen in gröber angelegten Naturen auch eine Art des Humors hervor, den wilden, grimmigen Humor eines Menschen, der, weil er die Welt kennt und trübe Erfahrungen in ihr gemacht hat, die Menschen verachten zu müssen, sie rücksichtslos nur zur Erreichung seiner Zwecke behandeln und benutzen zu können meint, dabei aber im tiefsten Innern sich doch der Schlechtigkeit solches Thuns bewußt ist und sich selbst nicht achten kann — mit dem Leitspruche: Spernere mundum, spernere se ipsum, spernere sperni! Diese Art des Humors — man könnte ihn „Galgenhumor" nennen — zeigt z. B. Shakespeares Richard III. und Jago, Schillers Mohr im Fiesco. Mangel an vollständiger Selbstachtung im Bewußtsein der eigenen Schwäche zur Ausführung der als notwendig erkannten That zeigt auch Hamlet, bei seiner edleren Gemütsart aber tritt der Humor nicht in jener selbstischen, trotzigen, verhärteten Art auf, sondern gefällt sich in melancholischer Selbstbespiegelung und geistreicher Selbstpeinigung. In einiger Verwandtschaft mit Hamlets Humor steht (so

wunderbar dies zunächst auch klingen mag) der des — John Falstaff. Das Bewußtsein seiner sittlichen Verkommenheit trotz guter Anlagen, mit denen er etwas Rechtes hätte werden und leisten können, wenn nicht Trägheit und Sinnenlust ihn immer tiefer hinabgezogen hätten, das Bewußtsein, zu schwach zu sein, um aus diesem Sumpfe — trotz einiger Ansätze dazu — sich herauszureißen, bringt ihn, weil er sich eben doch in seiner ganzen Gemeinheit erkennt, zur Selbstironie und dazu, nun auch mit voller Ungeniertheit die Welt zu verachten, sich aus der Achtung andrer nichts mehr zu machen (spernere sperni), sich hinwegzusetzen über alles, was sonst für anständig und ehrenhaft gilt, und die Stimme des in ihm noch nicht ganz erstickten Gewissens gleichsam zu übertäuben durch rohe Ausschweifung, die Hohlheit seines sittlichen Wesens verdecken zu wollen durch arges Renommieren, durch einen oft forcierten Galgenhumor, durch den Firnis feiner und grober Witze. Damit wird er zugleich auch oft zur komischen Figur.

167. Was ist komisch? Die einfachste Antwort ist: das Lächerliche. Über dieses sagt Aristoteles: „Das Lächerliche ist ein Fehler und ein Unschönes (αἶσχος), welches nicht mit Schmerz verbunden ist, auch keinen Schaden stiftet.“ Wenn also z. B. jemand einen großen Anlauf nimmt, um über einen Graben zu springen, vor diesem aber mutlos stehen bleibt, dann lachen wir: es wird dies hervorgerufen durch den plötzlich sich zeigenden Gegensatz des Geschehenden zu dem

Erwarteten, weil auch der Ausgang ohne Schmerz oder Schaden bleibt. Hier ist also das Komische nach Aristoteles ein Fehler, das Verfehlen einer Handlung (ἁμάρτημα). In einem Unschönen (αἶσχος) liegt es, wenn z. B. das plötzliche Erblicken einer übermäßig großen Nase in einem Menschenantlitze uns zum Lachen reizt. Hier ist es der Gegensatz der unschönen Erscheinung zu der gewohnten Harmonie der Gesichtsbildung, der komisch wirkt, weil die Sache nicht mit Schmerz oder Schaden verbunden ist. Dagegen würde eine durch Verstümmelung unschön gewordene Nase und dgl. kein Gegenstand des Lachens für uns sein, denn ihr Anblick ruft die Vorstellung von Schmerz und Schaden hervor. Springt in dem vorigen Beispiele der Mensch wirklich und fällt in den Graben, so werden wir, falls er ohne Schmerz und Schaden herauskommt, auch noch lachen, denn das ist lächerlich durch den Widerspruch zwischen Absicht und Erfolg; bricht er aber dabei ein Bein oder ertrinkt, so lachen wir nicht mehr, denn dieser Ausgang, dieses ἁμάρτημα, ist ja mit Schmerz und Schaden verknüpft. In vielen Fällen geht hierbei das Lachen hervor aus einer gewissen Schadenfreude oder vielmehr aus dem Gefühle der Überlegenheit, doch ist dies nicht überall nötig dazu. Das Wesen des Komischen beruht hiernach auf dem Gegensatze, dem Kontrast, und zwar werden — nach dem eben Gesagten — Handlungen komisch durch den überraschend eintretenden Widerspruch zwischen Absicht und Ausführung, Erwartung und Ausgang; Körper werden komisch durch

den Gegensatz gegen das Gewöhnliche, Normale — oder allgemeiner und auf beide Fälle passend gesagt: durch den Widerspruch zwischen Idee und Form, natürlich mit der Bedingung, daß dadurch nicht Schmerz und Schaden verursacht und daß das Komische nicht zum Häßlichen wird (s. weiter unten). In ähnlicher Weise kann auch ein Mensch komisch sein und zwar zunächst durch den Gegensatz seines Redens und Auftretens, seiner Einbildung zur Wirklichkeit, wie Prahler u. ä., z. B. der Wachtmeister in Wallensteins Lager; ferner, wenn in seinem Charakter verschiedene, gegensätzliche Richtungen einander durchkreuzen (im gewöhnlichen Leben nennt man auch denjenigen einen „komischen" Menschen, der bald dies, bald jenes, und zwar einander widersprechendes, will und thut) oder wenn sein Thun in unschädlicher, schmerzloser Weise immer ohne den eifrig erstrebten Erfolg bleibt. Jenen komischen Charakter trägt in Lessings Minna der Bediente Just, in dem Roheit und Wildheit gepaart sind mit rührender Treue und Hingebung; komisch in der zweiten Art ist in demselben Stück der Wirt, dessen Neugier und Gewinnsucht nimmer ihr Ziel erreicht. In derselben Weise, aber in umgekehrter Richtung, ist der Wachtmeister Werner eine komische Figur, indem er mit seinen gutgemeinten Lügen nicht durchkommt. Der Lieutenant Riccaut endlich ist komisch in demselben Sinne wie der Wallensteinsche Wachtmeister, aber bei ihm zeigt sich das Komische in seiner niedrigen, schon ins Häßliche übergehenden Art: es besteht in dem

Widerspruch zwischen seinem „großspurigen“ Auftreten und seiner äußeren nicht bloß, sondern auch sittlichen Verkommenheit.

Das **Häßliche** ist dem Komischen verwandt dadurch, daß es gleichfalls auf einem Widerspruche beruht, auf dem auffälligen Mangel an Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form, Idee und Erscheinung, aber seine Wirkung ist eine andere als die des Komischen: es kann zwar für den damit behafteten ohne Schmerz und Schaden sein, aber es ruft bei andern entweder als Sinnlich-Häßliches Unbehagen, Widerwillen, Ekel — oder als Sittlich-Häßliches Mißfallen, Entrüstung, Abscheu hervor. In wie weit der Dichter auch das Häßliche zur Darstellung bringen kann, ist schon früher (153) gesagt worden.

168. Das deutsche Drama hat von seinem ersten Anfange an das Komische recht wohl zu verwerten gewußt. In den Misterien (142) spielte z. B. der „dumme“ — weil stets um die Erfolge seiner Bemühungen geprellte — „Teufel“ eine ihres Beifalles sichere Rolle, als deren Erbe dann die lustige Person, der „Hanswurst“, auftrat als wesentlicher Bestandteil sogar recht ernst gemeinter Tragödien, wie der s. g. Haupt- und Staats-Aktionen in einigen Jahrzehnten vor und nach 1700, noch mehr aber in dem Volksschauspiele, in verschiedenen Metamorphosen, als Pickelhering, Kasperle u. s. w., allerdings öfters mit völlig unkünstlerischer Derbheit und mit der niedrigsten Art des Witzes, dem Wortwitze, welcher in der Wahl überraschender, ganz un-

gewöhnlicher Bezeichnungen für einen ganz gewöhnlichen Gegenstand, in Wortverdrehungen und oft, rohem Geschmack entgegenkommend, in Unflätereien besteht. Anklänge solcher Komik zeigen sich sogar, freilich noch in künstlerisch maßvoller Weise, in der antiken Tragödie: in der Weitschweifigkeit der mit sprichwörtlichen Wendungen und auffallenden Vergleichungen durchsetzten Reden untergeordneter Personen, wie bei den Wächtern in Äschylus Agamemnon und Sophokles Antigone. Noch breiterer Raum ist derber Komik eingeräumt worden dadurch, daß in der älteren Zeit wenigstens einer Trilogie (drei miteinander nach Inhalt und Idee zusammenhangenden, hintereinander aufgeführten Tragödien), diese zur Tetralogie ergänzend, ein Satyr-Drama sich anschloß, zur Erholung von dem Ernste der Tragödien ausgelassenen Scherz bringend (ähnlich wie den Haupt- und Staats-Aktionen meist ein possenhaftes Nachspiel folgte). Gleichsam als Parodie der voraufgegangenen Ernstspiele herrschte in ihm eine zügellose Lustigkeit, welche sogar mit dem sonst Heiligen, den Gestalten der Götter, possenhaften Spott trieb. Shakespeares Troilus und Cressida mit seiner drolligen, ausgelassenen und doch fein charakterisierenden Darstellung der Helden und Ereignisse vor Troja, diese Travestie der griechischen Heldensage mit ihrem übermütigen und doch wiederum gutmütigen Humor, könnte recht wohl als Satyrdrama an eine tragische Trilogie aus jenem Sagenkreise sich anschließen. Auch in dem ältesten deutschen Drama (in den Misterien) und auch

sonst kamen ja in der Kirche selbst Dinge vor (Eselsfeste), welche heutigen Tages geradezu als Gotteslästerungen angesehen werden würden; läßt doch noch Hans Sachs in seinen „Ungleichen Kindern Evae" ganz naiv Gott den Herrn so recht in der Art eines Nürnberger Patriziers auftreten, der die Kinder Adams in Luthers Katechismus examiniert, sie lobt und schilt. Das vertrug sich mit der schlichten Frömmigkeit jener Zeit.

169. Mit der Verschiedenheit des Stils überhaupt in den Unterarten des Dramas (164) hängt es auch zusammen, daß für die Tragödie der Vers, für das Lustspiel die Prosa die geeignete sprachliche Darstellungsform ist, während das Schauspiel, je nachdem es mehr jener sich zuneigt (Nathan) oder dieser, von beiden Gebrauch machen kann. Der Rhythmus des für das Drama passenden Verses wird aber, wie schon Aristoteles bemerkt, nur ein in seinem Tonfalle der Sprache des gewöhnlichen Leben nicht zu fern stehender sein dürfen, es ist daher der zu Lessings Zeit nach englischem Vorbilde mit richtigem Gefühl eingeführte fünftaktige Jambus dazu besonders geeignet (112. 119). Der Alexandriner der in Nachahmung der Franzosen für das deutsche Drama besonders durch Gottsched empfohlen und viel gebraucht ward, ist mit seinem im Deutschen zu klapprig-eintönigen Gange vollständig ungeeignet für deutsche Dichtungen; im Französischen zeigt er diesen Fehler weniger, weil da die im Verse selbst als metrische Senkungen gezählten stummen *e*

beim Vortrage eben stumm bleiben und so eine Abwechselung hervorgebracht wird (s. 107). — Der Reim ist für das ernste Drama entbehrlich, ja er würde vielfach störend wirken, schon als zu sehr über den Klang der Sprache des gewöhnlichen Lebens hinausgehend (vgl. 127 und 188). Schiller wendet ihn in rein lyrischen Stellen seiner Tragödien an (Maria Stuart: Eilende Wolken u. s. w., in den Monologen der Jungfrau von Orleans, in den Chören der Braut von Messina), oft auch recht wirksam beim pathetischen Abschlusse eines Auftrittes, eines Aktes. Im minder ernsten Drama ist der Reim manchmal nicht störend, so in Schillers Wallensteins Lager; im Faust erinnern die nachlässig gebauten gereimten Viertakter an den Ursprung der Tragödie aus dem Puppenspiel.

170. So viel über die Unterschiede des Stils in den drei Arten des Dramas. Aber nicht allein durch diesen unterscheiden sich dieselben voneinander, sondern (nach 160) auch noch in andern Beziehungen. Erstens wählt jede derselben die Hauptträger ihrer Handlung aus einer anderen Schicht der menschlichen Gesellschaft, und zwar die Tragödie aus den höchsten Kreisen derselben (Könige, Fürsten, Heerführer sind ihre Helden), das Schauspiel aus den mittleren Kreisen, ebenso das Lustspiel, welches aber selbst zu den niedrigsten Stufen hinabsteigen kann. — Allerdings hat auch die s. g. bürgerliche Tragödie ihre Berechtigung: es können auch in den mittleren und niedrigsten Schichten der menschlichen Gesellschaft tragische Vorgänge stattfinden, wie

Lessing ja deutlich bewiesen hat in seiner Miß Sara Sampson, mit welcher er, wie schon der Titel des Stücks zeigt, englischem Vorgange folgend, zuerst scharf auftrat gegen das französische klassische Königs-Drama, dem auch in Frankreich selbst — durch Diderot — „bürgerliche“ Dramen entgegengesetzt wurden. Aber trotzdem wird der tragische Dichter wohl immer besser daran thun, zu Hauptträgern seiner Handlung nicht solche „bürgerliche“ Personen zu wählen, sondern geschichtlich bekannte. Je bekannter sie sind, desto besser! Jedenfalls sollten sie nicht aus zu weit entlegenen, unserer ganzen Anschauungsweise zu fern stehenden Zeiten hergeholt sein (wie in Klopstocks „Bardieten“). Die Wahl geschichtlich bekannter Personen empfiehlt sich nicht bloß deswegen, weil das tragische Geschick „bürgerlicher Personen“ nur diese selbst und die nächsten Kreise ihrer Angehörigen und Freunde trifft, mit dem Geschicke der Könige, Heerführer u. ä. aber das Wohl und Wehe von Tausenden verknüpft ist, so daß jedenfalls die tragische Wirkung eine umfassendere wird, sondern noch mehr deswegen, weil für eine bekannte geschichtliche Persönlichkeit der Zuschauer (Leser) von vornherein größere Teilnahme mitbringt, mehr gespannt ist, wie des Dichters Auffassung und Darstellung mit seiner Ansicht übereinstimmt. Wem freilich jene Personen auch nicht einigermaßen bekannt sind, bei dem findet das nicht statt, er muß sie erst kennen lernen durch des Dichters Exposition und Charakterisierung. Mangelnde Bildung beeinträchtigt ja überhaupt jeden Kunstgenuß, — woher

es leicht zu erklären ist, daß das Lustspiel in seinen niedrigsten Arten für sehr viele weit mehr Anziehungskraft besitzt als die Tragödie.

171. Ein zweiter Unterschied zwischen den drei Erscheinungsformen des Dramas wird (nach 160) bedingt durch den Gegenstand und das Ziel des dramatischen Kampfes. In der Tragödie handelt es sich stets um Interessen, welche, wenn sie natürlich zunächst auch nur eben für die beteiligten Personen des Stückes eine bedeutende Wichtigkeit haben, doch wegen ihrer ideellen Grundlage auch allgemeine menschliche, ethische Teilnahme erregen müssen. Es steht hier Sieg oder Untergang, Sein oder Nicht=Sein auf dem Spiele und zwar in einem Kampfe, der von Ideen angeregt und getragen ist von Personen, welchen unsere Teilnahme von vornherein gesichert ist oder doch bald gewonnen wird. Im Schauspiele sowohl wie im Lustspiele dreht sich der Kampf zunächst nur um ganz eigene persönliche Interessen der Träger der Handlung und zwar wiederum so, daß in jenem diese gehoben wird durch den ideellen Hinter= und Unter=Grund (z. B. im Nathan durch die Humanitätsidee, in der Minna — welches Stück eben deswegen ein Schauspiel genannt werden kann, obgleich der Dichter selbst es als Lustspiel bezeichnet hat und obgleich es viel Lustiges enthält — durch den Gedanken von der Zusammengehörigkeit der deutschen Stämme trotz dem, was sie politisch entzweit hat), daß in dem Lustspiele dagegen eben nur das rein menschliche Interesse für die Personen des Stückes sich geltend macht,

obgleich ja freilich auch das Lustspiel, sogar das ausgelassenste, nicht ohne sittliche Anregung und Veredelung für empfängliche Zuschauer bleiben darf, wenn es nicht nur eine alberne Posse sein will. Hat doch „der ungezogene Liebling der Gratien", Aristophanes, in seinen für unseren Geschmack oft höchst anstößigen Komödien mit genialer Dichterkraft die wichtigsten politischen, sozialen, wissenschaftlichen und litterarischen Fragen seiner Zeit, seiner Vaterstadt so behandelt, daß er in allen diesen Beziehungen trotz seiner Ausgelassenheit sich als den wärmsten Patrioten und edelsten Sittenlehrer zeigt.

172. Der dritte Unterschied zwischen Tragödie, Schauspiel, Lustspiel beruht auf dem Ausgange des dramatischen Kampfes: ob der Held sein Ziel erreicht, ob er seine Idee siegreich durchführt oder ob er bei der Vertretung derselben untergeht. Dieser Ausgang aber wird bedingt durch die Stellung des Helden zu seinen Gegnern, durch die Art der Idee, für welche er, für welche diese kämpfen, durch die Art, wie er seine Sache vertritt. Es kann nämlich der Held entweder der Vertreter einer Idee sein, welche von uns allen als eine berechtigte, ewige, göttliche empfunden wird, oder — im Gegensatz dazu — der Vertreter einer solchen Lebensauffassung und Ansicht, welche als unberechtigt, verkehrt oder gar als unsittlich sich kennzeichnet. Hieraus und aus dem Gegensatze des Helden und der ihn umgebenden, minder hervorragenden Vertreter derselben Idee und Auffassung gegen die von ihm zu bekämpfenden Widersacher ergeben sich folgende Gestaltungen

als Unterarten sowohl des Ernst-, als des Schau- und Lustspieles: I, der Held ist Vertreter des Guten, seine Gegner die des minder Guten, Wertlosen, Schlechten, II, beide Teile vertreten eine berechtigte Idee und Sache und zwar a) mit — um es kurz zu sagen — allseitig glücklichem Ausgange, b) so, daß der „Held“ unterliegt, III, der Held ist der Vertreter des Schlechten, seine Gegner die des Guten. Ein IV. Fall: Kampf von Schlechtem gegen Schlechtes wird nur in dramatischen Schöpfungen niedrigster Art vorkommen können, in Possen, wo ein Narr den andern übertölpelt, ein Gauner den andern begaunert, u. ä.

173. Diese Verschiedenheit der Stellung des guten und des schlechten Prinzips zu einander bedingt den Ausgang des Dramas. Nach dem Gesetze der — für die dramatische Wirkung unbedingt erforderlichen — poetischen Gerechtigkeit wird in dem Falle I, der Held siegreich aus dem Kampfe hervorgehen, eben weil er Vertreter des Guten gegenüber dem minder Guten ist. Einen solchen Ausgang können alle drei Arten des Dramas haben, jede in der ihr eigentümlichen Art des Stoffes (der Lebensstellung ihrer Personen), der Ideen, der Darstellungsform. Es wird dabei der Held als Träger einer berechtigten Idee durch Vorzüge seines Charakters, seiner Anlagen und Kräfte unserer Teilnahme nahe gebracht, sein Sieg uns glaublich gemacht, so daß wir mit inniger Teilnahme zuschauen (lesen), wie er in dem Kampfe gegen das von uns als minder wert oder als schlecht Erkannte sich benimmt, daß wir

uns freuen über das, was ihm gelingt, von Mitleidenschaft ergriffen für ihn fürchten, wenn der Gegner Andrang ihm zu gefährlich zu werden droht. So tritt Shakespeares Heinrich V. als ein Ideal menschlicher, kriegerischer, königlicher Tüchtigkeit uns in der Art entgegen, daß wir ihn bewundern, daß seine Erfolge uns als wahrscheinlich vorkommen, sein Sieg über schwarzen Verrat, wie über die, zwar an sich auch eine berechtigte Idee, die Verteidigung des Vaterlandes, vertretenden, aber durch ihre Windigkeit und Prahlerei unwürdig vertretenden, Franzosen unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigt; dabei entfaltet der Held eine von echtem Humor getragene, bezaubernde Liebenswürdigkeit des Wesens, eine Geradheit und Frische des Charakters, durch die er unsere Teilnahme wie im Sturme erobert. Diese Teilnahme äußert sich in dem Mitgefühl, das wir für sein Geschick gewinnen, das uns in innerster Seele Partei für ihn nehmen, sein Thun mit unseren besten Wünschen begleiten läßt, zugleich aber auch, wo selbst für eine so bedeutende Kraft die entgegenstehenden Kräfte zu mächtig zu werden scheinen, zu banger Befürchtung für des Helden Zukunft wird. So findet sich hier die von Aristoteles für die Tragödie geforderte, im Grunde genommen aber von jeder ernsten, bedeutenden Dichtung zu verlangende Wirkung, Mitleid und Befürchtung, in vollem Maße, es tritt aber auch mit dem Ausgange des Stückes die gleichfalls von ihm geforderte Beruhigung und Befriedigung der dadurch hervorgerufenen Gemütserregung, die Katharsis (177)

ein, und es ist also das Drama auch im Sinne des Aristoteles eine Tragödie. — Eine eben solche ist Schillers Wilhelm Tell, mag man nun als Helden des Stückes entweder Tell selbst ansehen oder das ganze Schweizervolk in den drei Kantonen. Hier gilt es einen Kampf für die Befreiung von unberechtigter Herrschaft und grausamer Unterdrückung, also für eine ewige Idee, einen Kampf, der mit dem Siege dieser endet, weil die Sache der Gegner die schlechtere ist und mit schlechten Mitteln geführt wird. Freilich ist nicht mit Unrecht bemerkt worden, daß auch Tells That an Geßler ein Meuchelmord, also ein schweres Verbrechen ist, welches selbst die von dem Thäter vorgebrachten vielen und gewichtigen Gründe nicht entschuldigen, jedenfalls nicht rechtfertigen können; gerade diese umständliche Darlegung von Beschönigungsgründen in Tells Monolog (Durch diese hohle Gasse —) zeigt, daß der Dichter selbst das Mißliche der That recht wohl erkannt hat, wie er sie ja dann noch einmal durch den Vergleich mit der ähnlichen That des Johannes Parricida in ein besseres Licht setzen zu müssen glaubt. Wir werden trotzdem immer sagen müssen: Ein Meuchelmord, ebenso wie anderes Unsittliche, z. B. Verrat, mit List und Heuchelei am Feinde verübt, darf niemals Gegenstand dichterischer Verherrlichung sein, und wir können unseren Dichter eben nur allenfalls noch damit entschuldigen, daß er die That nicht geradezu verherrlicht, sondern nur als unbedingt nötig zur Erhaltung Tells dargestellt, so wie, daß er sie ja nicht erfunden,

sondern daß sie so von der Sage überliefert ist und daß ohne sie die ganze Tragödie nicht möglich gewesen wäre. Und so können wir trotzdem an dieser sonst durchweg nach Inhalt und Form so vollendeten Tragödie ungetrübte Freude empfinden, wie sie Mitgefühl und Besorgnis im Sinne des Aristoteles in hohem Grade erweckt, erhält und am Schlusse die Seele des Zuschauers wieder davon befreit (Katharsis). — Bekannt ist auch, wie bewundernswert gerade in diesem Stücke Schillers hohe „Intuition" sich zeigt, d. h. die Gabe, von nicht angeschauten Gegenständen sich auf Grund des darüber (besonders von seiner Gattin) Gehörten und Gelesenen vermöge der Phantasie eine so klare Anschauung zu bilden, daß ihre dichterische Darstellung der Wirklichkeit vollständig entspricht: Schiller hat die Schweiz nie gesehen, und doch tragen seine Schilderungen und Andeutungen der landschaftlichen Erscheinungen dieses Landes den Stempel der größten Naturwahrheit.

174. Mitgefühl und Befürchtung werden aber auch dann in dem Zuschauer hervorgerufen — wenn schon begreiflicherweise nicht in demselben Grade wie bei der Tragödie —, wenn der Held nicht so gewaltig über das gewöhnliche Maß des Menschlichen hinausgeht, die Ziele seines Strebens nicht so bedeutende oder doch die Gefahren nicht so ernsthafte sind, also im Schauspiele. In Shakespeares Kaufmann von Venedig wird zwar fast tragische Befürchtung für Antonio erweckt, aber, dem Ausgange entsprechend,

wird sie durch die sonstige Haltung des Stückes und durch die glückliche, die Katharsis herbeiführende Lösung aufgehoben. Eine solche findet auch in Lessings Nathan der dramatische Kampf des Titelhelden mit der jugendlich heftigen, durch Aufregung verblendeten Natur des Tempelherrn. (Der Sultan in diesem Stücke tritt uns nicht als König, das Geschick von Völkern bestimmend, entgegen, sondern eben nur als Mensch, als Privatmann, und so ist dieses Drama keine Tragödie, sondern ein Schauspiel).

175. Auch das Lustspiel dieser ersten Art, wobei der Held der Vertreter des Guten ist im Kampfe gegen Böses, Verkehrtes, und aus diesem Kampfe siegreich hervorgeht, ruft, natürlich in noch weniger tief gehender, nur auf die Personen selbst beschränkter Weise, Mitgefühl und Befürchtung hervor. In vielen solchen Lustspielen z. B. Kotzebues ist freilich der Held nur ein Held in der dramatischen Bedeutung des Wortes (als Hauptträger der Handlung, als der, für den wir hauptsächlich jene Gefühle hegen); nicht seine Kraft entscheidet den glücklichen Ausgang, sondern das Dazwischentreten einer höheren Macht, eines deus ex machina. Weil in der griechischen Tragödie eine verwickelte Sachlage bisweilen durch das Eintreten eines Gottes kurz und rasch — freilich dichterisch ungeschickt — entschieden ward und dann der diesen Gott darstellende Schauspieler meist durch eine Maschine von oben herabgelassen ward, bezeichnet der Ausdruck: deus ex machina jede von außen her gebrachte Lösung einer

verworrenen Sache. Eine solche Lösung findet sich in jenen Lustspielen: in der höchsten Not erscheint der reiche Onkel aus Indien, oder plötzlich knöpft eine bis dahin als unbekannter Biedermann Teilnahme beweisende Person ihren Überrock auf, legitimiert sich als Landesfürst und befreit so den armen Dulder von seinen schlimmen Peinigern und Verfolgern unter allgemeiner Rührung (daher der Name „Rührstücke"), so daß die Katharsis in der Weise eintritt, welche der Dichter mit den Worten kennzeichnet: „Der Poet ist der Wirt und der letzte Aktus die Zeche: Wenn sich das Laster erbricht, setzt sich die Tugend zu Tisch."

176. Wenn in der eben besprochenen Art des Dramas dessen Held dadurch als Sieger aus dem Kampfe gegen alles Widerstrebende hervorgeht, daß auf seiner Seite die größere Kraft der Idee und der Persönlichkeit sich findet, so wird in der II. Unterart der Kampf schwerer, sein Ausgang unsicherer, weil auch die dem Helden gegenüberstehenden Personen als Vertreter eines berechtigten Prinzips erscheinen. Geraten so zwei gleichberechtigte Ideen in Konflikt miteinander, so wird, eben weil der Kampf ein härterer, sein Ausgang ein ungewisser ist, die Spannung des Zuschauers (Lesers) durch bedeutendere Anregung seines Mitgefühls, seines Fürchtens und Hoffens eine größere, die dramatische Wirkung eine ergreifendere, tiefer gehende. Da beide Ideen berechtigt sind, kann ja keine von ihnen unterliegen, ohne daß unser sittliches Gefühl verletzt wird, beide müssen also unversehrt, ja siegreich aus dem Kampfe

hervorgehen. Dies kann nun in zweifacher Weise erreicht werden. Einmal geschieht es so, daß der Zwiespalt zwischen beiden ausgeglichen wird durch eine höhere Idee, wie in Goethes Iphigenie. Hier gerät der Heldin berechtigte, unsere wärmste Teilnahme gewinnende Sehnsucht nach der Heimat, nach Rückkehr zu den Ihrigen in Konflikt mit der ebenso berechtigten Pflicht der Dankbarkeit, welche ihr Diana durch ihre Errettung vom Opfertode, Thoas durch sein edles Benehmen gegen sie auferlegt. Dieser Zusammenstoß erreicht seine höchste Schärfe, als einerseits das Erscheinen des geliebten Bruders ihr die Möglichkeit gewährt, Heimkehr zu hoffen, andrerseits Thoas Werbung diese Möglichkeit ihr für immer zu rauben droht. In diesem Zwiespalte zwischen Neigung und Pflicht schwankt ihre edle Seele; als aber jene übermächtig werden und zur Verletzung dieser führen will, da gewinnt im Streite der Leidenschaften die Vernunft, der freie Wille die Herrschaft, d. h. das sittliche Gebot: Du sollst nicht lügen! du sollst wahr sein, selbst wenn es dir Schaden zu bringen droht! tritt vor ihre Seele, wirkt mit seiner ganzen Macht auf diese und bestimmt ihr Handeln. Diese sittliche Größe aber, diese Erhabenheit der Seele, welche durch die That beweist, wie doch die Pflicht der Dankbarkeit so lebhaft von ihr empfunden wird, daß sie selbst um den Preis ihres Glückes ihren Wohlthäter nicht hintergehen will, wirkt auch auf diesen mit Macht, und so tritt die Katharsis der durch den Gang des Stückes hervorgerufenen Erregung von

Furcht und Mitgefühl dadurch ein, daß der Zwiespalt sich in friedlicher Weise löst, ohne daß einer der beiden Ideen ihr Recht geschmälert worden (ähnlich wie in Schillers Romanze: Der Kampf mit dem Drachen, wo der Ritter zwar durch Übertretung des Verbotes den Gehorsam gebrochen, solchen aber in noch höherem Grade bewährt dadurch, daß er trotz alles aufmunternden Beifalls sich demütigt, sich gehorsam zeigt, wo der Gehorsam weit schwerer werden mußte als in dem ersten Falle). Das ist eine würdige, eine erhebende Lösung des dramatischen Kampfes. — In Sophokles Philoktetes wird in weniger geschickter Weise die Lösung des Widerspruchs zwischen des Helden berechtigtem Groll gegen die Führer der Griechen und seiner Pflicht, als ihr Landsmann ihnen dem Spruche des Gottes gemäß zu helfen, durch das Auftreten einer höheren Macht, des Herakles, also durch einen deus ex machina, von außen her, nicht durch sittliche Kraft, herbeigeführt, oder vielmehr es erfolgt keine solche Lösung, sondern ein Durchhauen des Knotens. — Ein Schauspiel derselben Art ist Lessings Minna von Barnhelm: hier wird der Zwiespalt, welcher zwischen zwei edelen Naturen sich entspinnt, durch die höhere Macht der Liebe gelöst. — Auch Lustspiele dieser Art giebt es (wie ja die Minna von ihrem Dichter selbst als solches betitelt wird — 171); in ihnen sind es besonders Mißverständnisse, die einen Konflikt zwischen zwei Personen oder Personengruppen hervorrufen, welcher dann seinen friedlichen Ausgleich findet.

177. Nun kann aber auch in dem dramatischen Kampfe zweier gleich berechtigter Ideen der Held sein Ziel nicht erreichen, sondern unterliegen und zwar trotzdem die von ihm vertretene Idee nicht weniger wert ist als die der Sieger im Kampfe. Dann kann aber nicht seine Idee — sie ist ja ewig — unterliegen, sondern nur seine Person, und zwar deshalb, weil er trotz aller Vorzüge des Charakters, der Beanlagung, des Strebens eben nur ein Mensch und als solcher menschlichem Fehlen und Irren, menschlichen Leidenschaften unterworfen ist. Er geht also unter durch seine Schuld. Aber diese Schuld muß eine solche sein, daß wir ihn, wenn auch nicht völlig rechtfertigen, so doch menschlich entschuldigen können. (Diese Art des Dramas verhält sich ungefähr so zur Ballade, wie die vorher besprochene zur Romanze, vgl. 65.) — Zur Veranschaulichung des Unterschiedes beider Arten diene ein einfaches Beispiel. Es geht jemand über Feld, da sieht er — er ist Botaniker — abseits vom Wege eine seltene Pflanze, er springt über den trennenden Graben, betritt das Ackerstück, trotz aller Behutsamkeit nicht ohne einige Beschädigung, und gräbt die Pflanze aus: da tritt der Besitzer des Bodens an ihn heran, verweist ihm sein Unrecht in anständiger Weise, jener sieht es ein, bittet um Entschuldigung mit Hinweisung auf die Veranlassung seiner Übertretung, deren Bedeutung auch von dem andern anerkannt wird, er erklärt sich bereit, den angerichteten Schaden zu ersetzen — und so löst sich der Konflikt

friedlich, wie bei der unter 176 besprochenen Art des Dramas. Der zweite Fall ist der, daß der Grundbesitzer eine weniger edle Natur ist und sofort den andern mit groben Worten anfährt; da erwidert dieser auch mit, durch des andern Unterbrechungen stets gesteigerter, Heftigkeit, da ja die Größe seines Vergehens in keinem Verhältnis steht zu der ihm widerfahrenden Behandlung; der Wortstreit wird schärfer, es fallen Beleidigungen, und nun entsteht daraus eine Anklage, infolge deren der Frevler zwar nur zu einer geringen Strafe verurteilt wird, aber der Ärger und die Weiterungen, welche ihm die Sache zugezogen, das Bewußtsein, von Leidenschaftlichkeit fortgerissen worden zu sein, und die Reue hierüber sind für ihn eine härtere Strafe als die durch Richterspruch ihm auferlegte: diese hätte er ganz gern getragen, wenn er den Vorfall ungeschehen machen könnte. Aber auch dem Ankläger bringt sein Verfahren keine Freude, seine Härte wird ihm selbst von Freunden zum Vorwurfe gemacht, auch er hat also nur Ärger und Verdruß von der Behauptung seines Rechtes wegen der Art, wie er dasselbe behauptet hat. Dieser Fall zeigt den Gang der Verwickelung in der Unterart des Dramas, von der hier gesprochen werden soll. Der Held will nichts Böses, Schlechtes, sein Streben ist ein berechtigtes, aber er begeht dabei menschlich verzeihliche Fehler, die Umstände, das Thun und Treiben der entgegenstehenden Personen, das Drängen seiner von minder edlen Beweggründen geleiteten Umgebung verleihen dem

Zusammenstoße stets mehr Schärfe, es tritt nun die „Ate" ein, die Verblendung — nach altgriechischer Auffassung von den Göttern gesendet, um Überhebung des auf seine Kraft vertrauenden Menschen zu strafen — und der Held unterliegt. Bei einem solchen Kampfe wird unser Mitgefühl, unsere Befürchtung für das Geschick des uns ja durch seinen Charakter und sein Streben warm empfohlenen Helden, unser Mitleid, wenn dieses Geschick unentrinnbar sich naht, im höchsten Grade erregt, zugleich auch die ergreifende Lehre uns eingeschärft, daß trotz aller Vorzüge der Mensch Mensch bleibt, und daß, wenn schon bedeutende und große Menschen dadurch zu Falle kommen, der minder bedeutende noch weit mehr Grund hat, auch bei beschränkteren Verhältnissen im Kampfe des Lebens sich zusammenzufassen, seinen Neigungen und Leidenschaften nicht die Herrschaft über Zucht, Sitte, Vernunft einzuräumen, damit nicht auch an ihm das Wort des Dichters sich bewähre: *Τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσθλὸν Τῷδ' ἔμμεν, ὅτῳ φρένας Θεὸς ἄγει πρὸς ἄταν*, das Wort: daß Böses als Gutes oft erscheine dem, dessen Sinn ein Gott verblendet. Zu dieser Art des Dramas gehören die größten, vollendetsten, wirksamsten Tragödien alter und neuer Zeit. Der Held fehlt in dem Streben nach einem edlen, großen Ziele, er wird dafür gestraft, aber nicht wie ein Verbrecher, der verdienter Strafe mit Recht anheimfällt, sondern so, daß er, schon bevor sein Geschick ihn erreicht, seine Schuld innerlich büßt und sühnt und nun gereinigt von den Schlacken

des Bösen in den Tod geht, so daß unser volles Mitgefühl ihn begleitet und ihm erhalten bleibt. Dabei erhebt uns der Gedanke, daß, wenn auch seine Person, weil nicht frei von menschlichem Fehlen, unterliegt, ja unterliegen muß, doch die von ihm vertretene Idee seinen Sturz ungebrochen überdauert. Das ist „das große gewaltige Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.“ Dadurch vollzieht sich auch die schon mehrfach erwähnte Katharsis, welche Aristoteles an einer viel besprochenen, viel umstrittenen Stelle seiner Poetik als Wirkung des Mitleids und der Furcht von der Tragödie verlangt: am Schlusse dieser löst sich das Mitleid und die Befürchtung, die während derselben unsere Seele bewegt, diese wird von solchen Regungen (*τῶν τοιούτων παθημάτων* — das *τῶν* vor *τοιούτων* giebt diesem, wie jedem, der Aristoteles lesen will, eigentlich bekannt sein müßte, die Bedeutung: solche, wie die eben genannten, also Furcht und Mitleid) befreit, gereinigt, sie wird, wie die Luft nach einem heftigen Gewitter, wieder klar, heiter, (*καθαρ*-ist seinem Konsonantenstande nach unser: heiter), weil, wenn auch das Menschliche, das Endliche zu Grunde geht, die Idee doch triumphiert. Dies wird ferner — unter Erhöhung unseres Mitgefühls für den Helden — auch noch dadurch bewirkt, daß, wenn auch dessen Widersacher seiner Person gegenüber siegreich aus dem Kampfe hervorgehen, doch bei der Vertretung ihrer auch berechtigten Idee sie selbst, ihr Benehmen, ihre Handlungsweise im Vergleich zu der des Helden

als minder achtenswert erscheinen, weil sie nicht nur gleichfalls menschliche Schwächen und Fehler haben, sondern sogar schlimmere als er, da sie von unlauteren Beweggründen geleitet werden und so nicht vollauf würdige Vertreter einer an sich wahren Idee sind; ob sie also auch um dieser willen siegen, so entgehen sie doch auch ihrer Strafe nicht — und so vollzieht sich auch von dieser Seite her die Katharsis unseres Mitleidens, unserer Befürchtung.

178. In Sophokles Antigone handelt die Heldin, getrieben von der Idee der Verwandten-Liebe: sie will den gefallenen Bruder nicht unbestattet lassen, obgleich des Landes Herrscher die Bestattung unter Androhung der Todesstrafe verbietet, weil jener im Kampfe gegen sein Vaterland gefallen. Ihr fester Entschluß erweckt unsere Teilnahme, zugleich auch die lebhafte Befürchtung, daß sie in dem Zusammenstoße mit der gleichfalls berechtigten Idee, daß der Obrigkeit Gehorsam geleistet werden muß, den schwersten Gefahren entgegengeht. Diese zweite Idee vertritt der König Kreon, und auch er ist in seinem Rechte. Wodurch wird nun die tragische Katastrophe, der Untergang der Heldin, herbeigeführt? Dadurch daß beide, Antigone sowohl als Kreon, mit starrem Sinn nur ihre Idee verfechten, das Berechtigte in der des Gegners nicht anerkennen — diese Einseitigkeit, dieser Starrsinn, diese Überhebung ist die Verblendung, die Ate, welche beide ins Verderben führt, Antigone nach Verlust ihres Verlobten zum selbstgewählten Tode, Kreon zum Verlust seiner Gattin, seines

einzigen Sohnes, nachdem er zu spät durch Leiden erkannt, daß auch er sich vergangen. — Schillers Jungfrau von Orleans sündigt dadurch, daß sie gegen das Gebot der ihr gewordenen göttlichen Stimme von leidenschaftlicher Neigung zu einem Manne, einem Feinde ihres Volkes, ergriffen wird. Dieser Fehler ist nicht nur menschlich zu entschuldigen, sondern er bringt auch die Heldin unserem Herzen näher, das sie sonst kalt lassen würde, weil sie ohne die Möglichkeit dieser Rührung ein übermenschliches und darum unserer Teilnahme nicht bedürftiges Wesen sein würde. Die Strafe ihres Vergehens ist die Verstoßung durch die Ihrigen, eine Strafe, die sie auf sich nimmt, obgleich sie die Falschheit der Anschuldigung, infolge deren sie dieselbe leidet, leicht darthun könnte. Aber gerade, daß sie das nicht thut, sondern dieser Strafe sich unterwirft, um so das wirkliche, von ihr als solches erkannte Vergehen zu büßen, das macht sie zur tragischen Heldin. Und da nun noch der Dichter sie ihr Vergehen dadurch sühnen läßt, daß sie jene Neigung überwindet und dies unter den schwersten Umständen bewährt (Akt V, Sc. 10), wird unser Mitgefühl noch verstärkt. Sie findet dann, in dieser Weise gesühnt und verklärt, ihren Tod. Die Umstände, unter denen dieser eintritt als eine Notwendigkeit, nachdem sie ihre Aufgabe gelöst, führt die Katharsis herbei. Diese wird noch verstärkt dadurch, daß auch die, welche sie verstoßen haben, wegen ihres kleinmütigen Zweifels gestraft werden dadurch, daß sie ihre starke Helferin verlieren, nachdem sie deren Unschuld

schon erkannt, und durch das Bewußtsein, sie in den Tod getrieben zu haben. — Mitgefühl und teilnehmende Befürchtung erweckt in echt dramatischer und tragischer Weise Schillers Wallenstein. Durch seine Gaben, seine Thaten hat er unsere Achtung, unsere Bewunderung gewonnen; er tritt unserem Herzen näher durch sein Streben, dem jammervollen Kriege ein Ende zu machen, Deutschland den Frieden zu geben, ohne den Fremden Stücke deutschen Bodens in den Händen zu lassen — das ist die von ihm vertretene berechtigte Idee. Ihm gegenüber steht der Anhang des Kaisers, der den Frieden nicht so will, wie Wallenstein, dem es vielmehr nur um Vergrößerung der eigenen Macht zu thun ist. Auf dieser Seite ist auch ein ewiges, göttliches Recht: die Treue, die Treue gegen den Landesfürsten. Aber dieses Prinzip wird in einer Weise vertreten, die unser Mitgefühl für den Helden und zugleich unsere Befürchtung für ihn noch erhöht, weil wir sehen, wie seine Gegner als unwürdige Vertreter ihrer Idee dieser durch schleichende Hinterlist, durch Verrat und aus Beweggründen der Eigensucht zu dienen bemüht sind. Wallenstein muß nun in diesem Kampfe unterliegen, da auch sein Streben von menschlicher Schwäche nicht frei bleibt: es ist Ehrgeiz und Herrschsucht, welche in seiner Seele stets mächtiger emporwuchern und die Reinheit derselben trüben. Aber hierbei entschuldigt ihn der Dichter vor unserem Herzen, „er wälzt die größere Hälfte seiner Schuld den unglückseligen Gestirnen zu", d. h. er zeigt, wie in einer solchen Stellung, wie die Wallen=

steins war, bei der blinden Anhänglichkeit des Heeres an seine Person, bei dem Drängen seiner Umgebung, bei den Verletzungen, welche er von seiten der kaiserlichen Partei erleidet oder zu erleiden meint, er ein Übermensch hätte sein müssen, wenn er dadurch nicht vom Wege des Rechten abgelenkt worden wäre, zumal ihm zuletzt zur Selbsterhaltung nichts anderes übrig blieb. Das ist aber immer eine Schuld, und diese büßt er durch seinen Tod. Noch härter hat er sie vor diesem schon gebüßt, da der einzige, an dem seine Seele mit innigem, tiefem Gefühle hing, Max Piccolomini, ein Opfer des Konfliktes geworden ist, er büßt sie durch den Tod, der als die einzig mögliche Lösung ihn trifft, nachdem das Leben durch seine Schuld doch seinen schönsten Reiz verloren („Die Blume ist hinweg aus meinem Leben") und nachdem er eingesehen, daß sein Streben ein falsches gewesen und scheitern mußte. — Die Person des Max und sein Verhältnis zu Thekla ist manchmal als ein überflüssiges Einschiebsel angesehen worden, nach dem eben Gesagten ist aber wohl klar, daß dies in dem Stücke nicht fehlen durfte, wie auch nur hierdurch über die sonst so starre und spröde Person Wallensteins ein verklärender Schimmer ausgegossen wird, der ihn unserem Herzen etwas näher bringt. Freilich kann diese Episode zugleich eine Tragödie in der Tragödie genannt werden (wie das auch in Shakespeares König Lear das Geschick Glosters ist): es geht ihr Held an dem Widerstreite der Pflichten zu Grunde, aber nicht durch eine Schuld seinerseits, sondern eben,

um keine Schuld auf sich zu laden, sein Leben rein zu erhalten, sucht er den Tod. — Die Gegner Wallensteins erleiden, weil sie ihr an sich gerechtes Prinzip mit schlechten Mitteln durchgeführt, auch ihre Strafe: Octavio Piccolomini wird in seinem Ehrgeize getroffen: „Er hat sein ganzes Lebenlang sich abgequält, sein altes Grafenhaus zu fürsten, und jetzt begräbt er seinen einz'gen Sohn." Dies ist ein weiterer Grund, weshalb die Max-Episode in der Tragödie nicht fehlen darf.

In ähnlicher Weise spinnt sich die dramatische und tragische Entwickelung in allen den Stücken ab, in denen der Held zwar unserer Teilnahme in vollem Maße würdig ist und sich würdig zeigt, aber eben durch einen menschlichen Fehler, durch einen Charakterzug, durch eine in ihm zu ungezügelter Herrschaft gelangte Vorstellung zu Grunde geht — verdientermaßen, weil nicht ohne seine Schuld, aber doch, wie er während des Verlaufes der Handlung Gegenstand unserer Befürchtung gewesen, so als Gegenstand unseres tiefsten Mitgefühls, — aber doch so, daß mit dem Ausgange des Stückes diese Gefühle sich wieder beruhigen (die Katharsis eintritt), weil wir uns sagen müssen, eben dieser Ausgang sei der einzig mögliche. — Es sei hier zunächst an Goethes Tasso erinnert, welcher zwar nicht „physisch" zu Grunde geht, aber durch das Überwiegen seiner, an einem Dichter ja zu entschuldigenden, phantastischen, träumerischen Stimmung, seines die gegebenen Verhältnisse verkennenden Wesens an der — gleichfalls berechtigten — Wirklichkeit scheitert, so daß er tief er-

179.

schüttert von uns scheidet, doch nicht ohne die zur Katharsis nötige Hoffnung in uns zurückzulassen, die Erschütterung werde, von ihm überwunden, zur Klärung und Festigung seines Wesens führen. — Mit Schillers Wallenstein hat Shakespeares Macbeth eine gewisse Verwandtschaft. Der in seiner Seele schlummernde Ehrgeiz wird durch eine Reihe von Ereignissen (durch den Spruch der drei Hexen, die rasche Erfüllung seines ersten Teiles, durch begünstigende Umstände, durch das Schüren seiner Gattin) zur verzehrenden Flamme, welche den anfänglich rein und tüchtig vor uns auftretenden Helden zur Sünde und damit ins Verderben treibt. — Ähnlich ist es in Schillers Fiesco: sein Ehrgeiz, erweckt und genährt durch seine Erfolge, ruft den Gegensatz hervor, der ihn stürzt. Es ist die ὕβρις, die Überhebung des Menschen, welche ihn auch bei ursprünglicher Größe und Reinheit seines Wesens an sich und seiner Ziele verblendet und, wenn er in dieser Verblendung andere berechtigte Ideen mißachtet, mit tragischer Notwendigkeit ins Verderben führt. — Das thut in Romeo und Julie der Überschwang der alles andere zurückdrängenden Liebe, im Othello die blind machende, zur Raserei gesteigerte Eifersucht, im Coriolanus unbändiger Stolz und Hochmut, im König Lear der schmählich verletzte Königsstolz, zugleich das herzzerreißende Gefühl des für Wohlthaten und Vertrauen erfahrenen Undankes, verbunden mit dem nagenden Bewußtsein, selbst die Saat gesät zu haben, deren Frucht sein Dasein vergiftet. Überall

wird unsere innigste Teilnahme an dem Helden, unser Mitgefühl mit seinen Leiden, unsere Befürchtung für ihn erregt und erhalten, überall ergreift uns als Menschen das Schicksal solcher Personen, welches aber, wenn es sich an ihnen vollzieht, uns doch als eine Erlösung derselben erscheint, so daß die Katharsis eintritt, d. h. Mitleid und Befürchtung zuletzt aufgehoben werden.

180. Hierher gehört auch eine Besprechung von Sophokles Tragödie König Oedipus. Auch ihr Held ist ja der Vertreter einer guten Sache: der Auffindung des Mörders seines Vorgängers, zur Sühnung des Mordes, zur Sicherung der Königsgewalt, wie auch zur Entkräftung der gegen ihn, wie er glauben muß, ganz unverdient erhobenen schweren Beschuldigung, er selbst sei der Mörder. Aber durch zu großes Selbstvertrauen, durch Starrheit des Sinnes stürzt er sich ins Unheil, indem er zuletzt in sich selbst den gesuchten Mörder findet. Man hat dieses Drama eine Schicksalstragödie genannt und besonders um seinetwillen dem ganzen griechischen ernsten Drama diesen Charakter aufdrücken gewollt. Es soll in ihm der Held trotz aller seiner Vorzüge und seines redlichen Strebens zu Grunde gehen, weil ihm das prophezeit worden. Wenn das wirklich der Fall ist, so hört die Tragödie auf, ein Drama zu sein, weil ja ihres Helden Geschick nicht begründet (motiviert) ist durch sein und seiner Umgebung Thun und den zwischen beiden sich entspinnenden Kampf, sondern durch etwas ganz Äußerliches herbeigeführt wird. Kann das einen dramatischen, einen tragischen

Eindruck machen? Allerdings unser Mitgefühl würde recht lebhaft erregt werden, wie es ja durch ein unverschuldetes Leiden stets mehr Berechtigung erhält. Auch Furcht würden wir empfinden, aber nicht das δέος des Aristoteles, nicht Befürchtung, sondern Schrecken und Angst (φόβος), wie Lessing unterscheidet, würde uns durch das ganze Stück begleiten. Aber wie stünde es mit der Katharsis? Kann sie eintreten, wenn uns der Gedanke nicht verläßt, daß der Held die Frevel, die er begangen, vielleicht gar unwissentlich begangen (wie Oedipus), begehen mußte, weil es eben sein Schicksal war? Wo bleibt da die poetische Gerechtigkeit, welcher Genüge geschehen muß, wenn die Katharsis sich vollziehen soll?

Ist nun aber der Sophokleische Oedipus wirklich eine „Schicksalstragödie?" Der Held hat zwei gräßliche Verbrechen begangen: er hat seinen Vater erschlagen, seine Mutter geheiratet — weil das Orakel dies vorher verkündet? Nein! trotzdem! Es war in ihm der Verdacht erregt worden, daß der König von Korinth, Polybos, und dessen Gattin nicht, wie er geglaubt, seine Eltern seien. Da er von diesen auf seine Anfrage keine bestimmte Antwort erhält, macht er sich auf, das Orakel nach seiner Herkunft zu befragen. Dieses löst seinen Zweifel nicht, sondern verkündet ihm, er werde seinen Vater töten, seine Mutter heiraten. Da entscheidet er sich rasch dafür, das Korinthische Königspaar, dessen Sohn er vielleicht sein könnte, zu meiden und in die weite Ferne zu gehen.

Noch ist er nicht weit gekommen, da erschlägt er in wildem Zorne, welcher die in dem eben erst gehörten Orakelspruche liegende Warnung übertäubt, ohne ausreichende Ursache einen Mann, der sein Vater hätte sein können; er, der nicht weiß, wer und wo seine Eltern sind, heiratet dann die thebäische Königswitwe, die ja recht wohl seine Mutter sein konnte. Ist in beiden Fällen das Orakel schuld? Nein! vielmehr seine eigene maßlose Heftigkeit und Leidenschaftlichkeit. Warum sind nun jene Verbrechen nicht Gegenstand einer Tragödie geworden? Weil sie ein solcher nicht sein können: die Schuld ist da, aber keine Sühne. Oedipus wird, weil er, der Scharfsinnige, das Rätsel der Sphinx gelöst und Theben von großer Not befreit, König von Theben, Gatte der Witwe seines Vorgängers; lange Jahre herrscht er in Frieden und Glück. Da erst beginnt die Vergeltung, und diese giebt Sophokles den Stoff zu einer Tragödie: auf Geheiß des von dem Könige befragten Delphischen Orakels soll Theben von der wegen jener alten Sündengreuel, deren Frucht Oedipus genießt, — sehr spät — hereingebrochenen Pest befreit werden dadurch, daß man den so lange unentdeckten und unbestraften Mörder des Laios ausfindig macht und zur Verantwortung zieht. An diese Aufgabe, um durch ihre Lösung zugleich von sich die schwere Beschuldigung des Sehers Teiresias abzuwälzen: er selbst sei der Mörder, macht sich Oedipus nun mit all der Heftigkeit, die sein Wesen kennzeichnet; mit seinem Scharfsinne, auf den er, der ja das Rät-

sel der Sphinx gelöst hat, unmäßig stolz ist, jagt er der Fährte nach, mit logischer, juristischer Genauigkeit leitet er die Untersuchung und findet zuletzt in immer gräßlicher sich enthüllender Klarheit sich selbst als den Thäter. Dieser Entwickelung folgen wir mit dem lebhaftesten Mitgefühl für den Helden, mit stets gesteigerter banger Befürchtung für ihn. Wo aber ist die dramatische Schuld innerhalb des Stückes selbst? Wo ist die Sühne? Oedipus tritt auf als Anwalt der durch des Laios unbestraft gebliebene Ermordung verletzten und gefährdeten Königswürde, auch schon seiner eigenen Sicherheit wegen, wie er selbst sagt. Dieser Gedanke erfüllt ihn ganz; obwohl er ja schon über zwanzig Jahre unangefochten in Theben geherrscht hat, wittert er, der Scharfsinnige, sofort Feindseligkeit, Verrat, als Teiresias ihn als den Mörder des Laios bezeichnet, und fährt mit heftigem, wildem Zorne, mit schlimmer Verdächtigung gegen den Seher, wie gegen seinen Schwager Kreon los, ist in dem Vertrauen auf seine Einsicht blind gegen alle Mahnungen, die Sache ruhen zu lassen. Das ist seine Schuld in der Tragödie; die Sühne und Strafe ist, nachdem er sein Unrecht erkannt, der Sturz von der Höhe des von ihm so leidenschaftlich verteidigten Königtums, die seine Seele zerreißende Wahrnehmung, daß sein Scharfsinn, seine Klugheit gerade zu dem Gegenteil dessen, was er mit ihnen zu beweisen gesucht, geführt hat. Also nicht wegen seiner Vorgeschichte wird er gestraft, sondern wegen dessen, was er im Drama selbst thut,

wegen der Überhebung, des zu großen Selbstvertrauens (ὕβρις, αὐθάδεια). Kann aber der Abschluß des Stückes genügen? Gewiß ist für das, was er in der Tragödie selbst gethan, die in der Heftigkeit des ersten Schauders über die gräßliche Entdeckung unwissentlich verübter Sünden vollzogene Blendung, die Erkenntnis, wie seine Klugheit, sein Scharfsinn, auf die er so stolz gewesen, schnöde zu schanden geworden, der Sturz vom Königsthrone in das Elend der Verbannung eine hinreichende Sühne. Aber, da wir nun doch in dem Stücke selbst die Greuel, die er früher verübt hat, erfahren, bleibt das immer ein nicht befriedigender Abschluß. Es kann keine Katharsis der von der Tragödie hervorgerufenen Gefühle von Mitleid und Furcht eintreten, sie dauern nach ihrem Schlusse in uns noch fort für den wegen unwissentlich verübter Greuelthaten so hart gestraften, des Augenlichts beraubten, von quälenden Erinnerungen gefolterten, einer kummervollen, mindestens sehr ungewissen Zukunft entgegengehenden Mann. Die Katharsis bringt erst ein anderes Drama des Sophokles, der Oedipus auf Kolonos. Durch langes Elend, in der bittersten Not, als blinder Bettler umherirrend, hat er seine Frevel gebüßt und gesühnt, stets mehr getröstet von dem Gedanken, daß er ja jene Thaten nicht mit Wissen und Willen an Vater und Mutter verübt hat. So ist er, wenn auch die alte Heftigkeit seines Wesens noch manchmal hervorbricht, doch geläutert und gesühnt, und es erfolgt nun als Zeichen der Erlösung sein schmerzloses, wunderbares

Ende durch die Fügung göttlicher Gnade. Damit tritt erst für den Zuschauer die wirkliche Katharsis, die Lösung des Mitleids und der Furcht, ein — wir sagen: Er hat als Mensch gesündigt, gräßlich gesündigt, aber auch bitter gebüßt — ihm ist wohl! — Wenn wir nun auch durchaus keinerlei äußeren Anhalt haben für die Annahme, Sophokles habe diese beiden Dramen als zweites und drittes Stück einer Trilogie in seiner Seele aufgefaßt, zu welchen als erstes die Darstellung der beiden Greuelthaten des Helden gehört hätte, so können wir uns doch denken, daß der Zusammenhang dreier solcher Stücke: Schuld, Strafe, Sühne, eine volle großartige Tragödie ergeben mußte (jedenfalls weit eher als, wie man auch angenommen, eine aus König Oedipus, Oedipus auf Kolonos und Antigone bestehende Trilogie), ähnlich wie des Äschylus Prometheus-Trilogie. Von dieser haben wir nun das mittelste Stück — die Strafe —, wissen jedoch, daß der Dichter in einem ersten des Prometheus Frevel, in einem dritten seine Erlösung dramatisch dargestellt hat. Freilich eine solche Verteilung des Stoffes auf drei Tragödien (also nach unseren Einrichtungen auf drei Theater-Abende) erscheint uns, die wir schon an der Teilung des Stoffes in Schillers Wallenstein Anstoß nehmen, als ungeheuerlich. Aber in Athen wurden ja wirklich in der Zeit der ersten Blüte des Dramas immer drei Tragödien und dazu noch ein Satyrdrama, also eine Tetralogie (168), ja mehrere solche Tetralogien an einem Tage hintereinander aufgeführt — von Aufgang

bis Untergang der Sonne — und so könnte Sophokles, obwohl zu seiner Zeit auch schon einzelne Stücke (nicht Tetralogien) aufgeführt wurden, in seiner dichterischen Auffassung der Oedipusfabel recht wohl an eine Dreiteilung derselben gedacht haben, gerade so, wie Äschylus die Prometheus-Sage dargestellt hat, gerade so, wie dieser in seiner Orestie Schuld, Vergeltung, Sühne auf drei Stücke einer uns noch erhaltenen Trilogie verteilt hat: Agamemnons Ermordung durch seine Gattin und Aigisthos, den Tod der Mörder durch die Hand seines Sohnes Orestes, dessen Sühnung durch göttliche Gnade. — Von einer Schicksalstragödie, wie sie in arger Verirrung Müllner (Die Schuld) u. a. seiner Zeit geliefert, hat der Oedipus jedenfalls nichts an sich. Aber auch Schillers Braut von Messina ist nicht eine bloße Schicksalstragödie. Wäre sie das, dann würde ihr alle Schönheit der Sprache, alle Macht des dichterischen Pathos keinen dramatischen Wert verleihen können. Freilich bilden auch hier Prophezeiungen, so wie Träume den dunklen Hintergrund des tragischen Vorganges, aber eben nur den Hintergrund; sie treten zurück vor dem, wodurch der Untergang der Brüder herbeigeführt wird, das ist deren eigene, wilde Leidenschaftlichkeit, die *λόγου ἄνοια καὶ φρενῶν ἐρινύς*: „Unverstand und Verblendung des Sinnes“ stürzt sie, wie sie Oedipus gestürzt hat; mit stets wachsender Befürchtung sehen wir das Unheil nahen; wenn dieses nun hereinbricht als die stets mehr geahnte, stets mehr als notwendig, ja als einzig möglich erkannte Lösung der durch mensch-

liche Leidenschaftlichkeit angestifteten Verwirrung, dann wird unsere Seele wieder frei von der auch in ihr durch Mitleiden und Befürchtung erregten Verwirrung — es tritt die Katharsis ein, und so wird das Stück eben eine echte Tragödie. —

181. Der Umstand, daß in Sophokles König Oedipus die Vorgeschichte (Ermordung des Laios, Vermählung mit Jokaste) als tragische Schuld, die in dem Stücke ihre Strafe finde, angesehen werden konnte, hat auch einem Schillerschen Drama eben so wenig gerechtfertigte Vorwürfe zugezogen. In der Maria Stuart, heißt es, büße die Heldin durch ihren Tod Vergehen und Verbrechen, welche vor dem Beginne des Stückes liegen. Das scheint aber nur so. Jene Sünden ihrer unberatenen Jugend, ihres heißblütigen Temperamentes hat sie dadurch gebüßt, daß sie, die Königin, in traurigem Kerker ihre schönsten Jahre verbringen gemußt, sie hat sie gesühnt durch bittere Reue. Nicht für das, was wir in dem Drama selbst nicht sehen, trifft sie der Tod als Strafe, sondern erst mit dem Beginne des Stückes beginnt auch das, was ihren Tod herbeiführt, und zwar in echt tragischer Weise, nämlich so, daß es wieder eine Schuld ist, die wir menschlich entschuldigen. Ihr Streben nach Befreiung kann uns nicht als Sünde erscheinen, wir würden sie voll Mitgefühl ihr gönnen; ist es ferner ihre strafbare Schuld, wenn der bestrickende Reiz ihrer Schönheit leidenschaftliche, auch noch durch religiösen Fanatismus erhitzte Gemüter dazu treibt, diese Befreiung selbst durch die ärgsten Verbrechen zu

erstreben? Aber, daß sie, wenn auch zum Teil unfreiwillig, solches Treiben hervorruft und in ihm bestärkt, daß sie in ihrem Hasse gegen ihre Feindin sich zu den maßlosesten Angriffen auf sie hinreißen läßt — das ist ihre tragische, d. h. immer noch menschlich entschuldbare Schuld, die unter den gegebenen Umständen ihren Untergang herbeiführen muß. Auch Elisabeth vertritt eine berechtigte Idee: sie muß ihre Krone, ihr Leben schützen; aber menschliche, weibliche Schwäche, Neid und Haß mischt sich hinein — und so sieht sie ihre Gegnerin fallen, aber, während diese mit sich und ihrem Gotte versöhnt in den Tod geht (und so die vollste Katharsis eintritt), bleibt in der Siegerin Seele ein quälender Stachel zurück.

182. Die bei 179 zuletzt genannten Dramen zeigen uns schon nicht mehr den Kampf einer Idee als solcher gegen andere gleichberechtigte Ideen, sondern der sonst menschlich achtungswerte Held geht bei dem Streben nach Erreichung seines Zieles unter durch seine eigene Leidenschaftlichkeit, diese verblendet seinen Sinn, so daß er die Macht der Verhältnisse nicht erkennt, daß er, ganz hingerissen von der ihn erfüllenden Leidenschaft, sich blind ins Verderben stürzt. Ähnlich verhält es sich bei einer Reihe anderer Dramen, deren Helden Vertreter einer an sich guten Sache sind gegenüber dem minder Werten, Schlechten, Unsittlichen, aber in diesem Kampfe zu Grunde gehen, entweder weil hier der Einzelne in Zusammenstoß gerät mit den bestehenden Verhältnissen seiner Zeit, welche mit der vollen Wucht ihrer starren

Masse ihn eben als einzelnen niederdrücken, oder weil seine Gegner, unsittlich, aber thatkräftig, rücksichtslos von Mitteln Gebrauch machen, gegen die er in seiner Seele Reinheit, in seiner Herzensgüte keine Waffen hat. Das sind auch Tragödien, welche erschütternd wirken dadurch, daß sie uns die Ohnmacht selbst trefflicher, edler Menschen gegenüber der Macht der Verhältnisse anschaulich und eindringlich darlegen. Das erfüllt uns mit inniger Teilnahme an dem Geschicke der Helden, mit Befürchtung in den Wechselfällen des Kampfes, dessen Ausgang wir immer mehr ahnen, begreifen, nach der Lage der Dinge gerechtfertigt finden. Die Katharsis vollzieht sich also hierbei in derselben Weise wie in den bei 177 besprochenen Dramen. Goethes Götz von Berlichingen mit seinem biederen, treuherzigen Wesen, seiner mannhaften Gesinnung und Thatkraft nimmt von vornherein unsere volle Teilnahme in Anspruch, aber wir werden bald inne, daß er, aufgewachsen in den Anschauungen einer verfallenden Weltordnung, der Träger mittelalterlicher Ritterlichkeit, trotz aller seiner Vorzüge der heraufziehenden neuen Zeit zum Opfer fallen muß: er ist für seine Zeit zu spät gekommen. Diesem allgemeinen, an sich schon Mitleid und Befürchtung in echt tragischer Weise erweckenden Grunde seines Unterganges hat der Dichter noch eine besondere tragische Verschuldung hinzugefügt. Trotz des ihm abgenommenen Wortes, er werde nie mehr außer den Grenzen seines Gutsbezirkes in Waffen sich zeigen, nimmt er die Führerschaft der aufständischen Bauern an, teils

offenbarem Zwange folgend, noch mehr aber — und das gerade macht seine Verschuldung zu einer tragischen (177), — weil er glaubt, als Anführer der Bauern den von diesen bisher verübten Greueln und Schandthaten Einhalt thun zu können. Aber der Wortbruch bleibt und ihm folgt die tragische Sühne (auch durch Georgs Tod — ähnlich wie in Schillers Wallenstein durch den Max Piccolominis) und Strafe, er wird mit dem gestraft, womit er gesündigt: Entziehung der Freiheit, die er so geliebt, die er mißbraucht hat. Umgekehrt ist in Schillers Don Karlos der eigentliche Held, Marquis Posa, für seine Zeit zu früh gekommen und geht daran zu Grunde. Ebenso zeigen Kabale und Liebe und auch die Räuber Helden, deren idealere Lebensauffassung der Macht der Wirklichkeit, der Verhältnisse unterliegt, unterliegen muß. Wenn in diesen beiden Stücken der jugendliche Dichter wild grollend, weltstürmerisch gegen die gegebenen Verhältnisse auftritt, welchen wegen ihrer Nichtswürdigkeit und bloß, weil sie die Macht haben, das Edle, das Gute, das Ideal unterliegen müsse, und wenn er dasselbe auch noch im Don Karlos thut, so macht doch dieses Drama in seiner ruhigeren, gemessененeren, geklärten Darstellungsweise den Eindruck, als habe der zu gereifterem Urteil gelangte Dichter es eingesehen, daß die Macht des Bestehenden, die Weltanschauung eines ganzen Zeitalters und die in ihm herrschenden Mächte und geistigen Strömungen auch dem glühendsten Eifer für das Ideal unüberwindlichen Widerstand entgegensetzen, daß es nicht

des Künstlers höchste Aufgabe sei, diese klaffende Wunde des Zwiespalts zwischen Ideal und Wirklichkeit bloß zu legen und zu erweitern, sondern sein Volk, seine Zeit erziehen zu helfen zu stets größerer Würdigung des Ideals, eine Aufgabe, zu deren Lösung ja Schiller in seiner ganzen folgenden dichterischen Thätigkeit das Seine beizutragen mit voller Hingabe bemüht gewesen ist. Mit dieses Dichters Kabale und Liebe ist Lessings Emilia Galotti zu nennen, welche denselben Konflikt darstellt, nur in beschränkterem Rahmen und mit Verlegung des Schauplatzes aus Deutschland heraus an einen kleinen italienischen Hof. Auch hier geht die Tugend zu Grunde durch die äußere Macht des Lasters, zugleich mit dem Bewußtsein, diesem gegenüber sich nicht aufrecht erhalten zu können. An der Macht der Verhältnisse scheitert auch der eigentliche Held des Shakespeareschen Julius Caesar, Brutus, der, nachdem ihm die Überzeugung sich aufgedrängt, daß er zu schwach sei, sein Ideal der römischen Republik mit aller Festigkeit zu verteidigen, wie er zu gutmütig und zu rechtlich gewesen gegenüber weniger edel denkenden, schlaueren Feinden, einem verfehlten Leben durch selbstgewählten Tod sich entzieht. — In ähnlicher Schwäche und in der Verzweifelung darüber geht auch Hamlet zu Grunde, der nicht die Willens- und Thatkraft besitzt, ein Orestes zu werden, sondern, — und das verstärkt ja unsere menschliche Teilnahme — um nicht ein Verbrechen durch ein anderes zu bestrafen, lieber sich selbst das Verderben zuzieht als seine Seele befleckt mit grauser Blutthat.

Und noch tiefer kann die Tragödie in der Wahl 183. ihrer Charaktere greifen. Sie bringt uns Helden, welche ein berechtigtes Prinzip vertreten, aber nicht nur, wie Brutus und Hamlet, zu schwach sind, dies in würdiger und wirksamer Weise zu thun, sondern auch nicht, wie jene, den Mut haben, lieber zu sterben als demselben untreu zu werden, sondern, überwältigt von der Gegner Kraft, List, Rücksichtslosigkeit, einen kläglichen Untergang finden. Das ist des „mit dem Leben spielenden“ Egmont Geschick, das zeigt sich bei dem schön redenden, aber zum Handeln ungeeigneten Richard II., noch mehr in dem gutmütigen Schwächling Heinrich VI. In allen diesen Dramen ist der Held der Vertreter einer berechtigten Idee, die Art aber, wie er sie vertritt, ist seine tragische Schuld, die Ursache seines Unterganges. Ihm gegenüber stehen Charaktere, welche ohne jedes sittliche Bedenken auf ihr Ziel losgehen und auf diesem Wege kein Verbrechen scheuen. Da unterliegt auch die gute Sache durch die Schwäche ihrer Vorkämpfer. Und doch werden wir von Mitgefühl für diese Schwächlinge erfüllt, weil des Dichters Kunst sie uns in andern Beziehungen achtungs- und liebenswert darstellt, so daß ihr Leiden uns als ein unverdientes erscheint, ihr trauriger Ausgang, den wir mit Spannung und Befürchtung stets mehr voraussehen, ja als notwendig erkennen, uns doch heftig rührt und, weil er uns eben als notwendig erschienen, auch die Katharsis bewirkt — im Egmont auch noch durch den Hinweis auf Oranien und den künftigen Sieg der von ihm vertretenen Sache.

Aber neben dem Gefühl der Angst für diese Helden macht sich in wunderbarer Weise doch auch Teilnahme geltend für ihre Gegner, deren Thatkraft und Energie in dem Streben nach ihrem Ziele, so sehr dieses selbst und die zu seiner Erreichung angewandten Mittel uns mißfallen, doch nicht ohne Bewunderung läßt — und so stellt sich hier ein gemischtes Gefühl ein, ein Schwanken zwischen Lust und Unlust, welches, jene Katharsis verstärkend, eine echt tragische Wirkung hervorbringt. — K. Gutzkows Uriel Akosta ist gleichfalls ein Held, welcher den Kampf für seine Idee, die der freien Forschung, mehr mit Worten als mit Charakterstärke und Thaten führt; er unterliegt durch an sich echt tragische, d. h. menschlich entschuldbare Fehler (Liebe zu seiner Mutter und seiner Verlobten) der von dem Dichter als unberechtigt dargestellten Idee, seine Gegner, durch ihre Sache und ihr Auftreten für sie auch nicht gerade besonders empfohlen, siegen vollständig, und so fehlt die Katharsis, ein Fehler, der durch die Einführung des Knaben Spinoza, von dem ein späterer Sieg der mit Uriel unterliegenden Idee erwartet werden soll, nicht hinlänglich gedeckt wird.

184. In allen den bisher besprochenen Erscheinungsformen des Dramas sind die Helden stets an sich edle Naturen, welche mit mehr oder minder Kraft und Geschick mit den Verhältnissen ringen und durch diesen Kampf unsere Teilnahme wach erhalten trotz ihrer Gebrechen. Es giebt aber auch Dramen, in denen der bei 166 unter III aufgestellte Fall eintritt, daß ihre

Helden „Vertreter des Schlechten, ihre Gegner die des Guten sind." Annähernd gehören hierher schon einige der früher besprochenen Dichtungen, deren Helden, wenn auch anfangs edel und tüchtig, doch in dem Stücke selbst stets mehr als Vorkämpfer einer schlechten Sache auftreten, wie z. B. Macbeth, ja auch Wallenstein. Wenn jene aber trotzdem noch fähig sind, tragisch zu wirken, Mitgefühl und Befürchtung zu erwecken und festzuhalten, so verdanken sie dies der dramatischen Gestaltungskraft ihrer Dichter. So vermag der Titelheld in Shakespeares Antonius und Kleopatra, trotzdem uns des durch eigene Schuld, durch zügellose Sinnenlust entnervten Mannes Wesen unerfreulich berührt, doch noch unsere Teilnahme zu erregen, unser Mitleid, daß es mit ihm so weit gekommen, unsere Befürchtung, wenn seines Geschickes, stets mehr als notwendig erkannte und so die Katharsis bewirkende, Erfüllung herannaht. Aber nicht nur für einen solchen Helden kann Shakespeare dies erwirken, sondern er wagt es sogar, zum Helden einer Tragödie einen Menschen zu machen, welcher das Böse mit vollem Bewußtsein, mit offener Absichtlichkeit thut, ein sittliches Scheusal. Das ist sein Richard III., der durch Hinterlist und brutale Gewalt alles aus dem Wege räumt, was ihn von der Königskrone trennt oder trennen könnte, und der dann, nachdem er diese durch fortgesetzte schreckliche Grausamkeit entweiht, einen immerhin noch ehrenvollen Tod auf dem Schlachtfelde im Kampfe um seinen Thron findet. Wie steht es hier mit Mitgefühl und Befürch-

tung, mit der Katharsis? Sollte sich nicht statt jener Gefühle vielmehr Abscheu und das Verlangen nach Vernichtung des Ungeheuers einstellen? Bringt sein Ausgang wirklich eine Katharsis? Einen solchen Stoff so zu behandeln, daß er trotz aller Verworfenheit seines Helden, trotz des widrigen Eindruckes, den ein solcher Mensch machen muß, dennoch unleugbar echt tragisch wirkt, das vermochte wohl nur der große „Herzenskündiger“ Shakespeare, dessen Kunst und geniale Kraft sich darin zeigt, daß auch ein solcher Charakter als Held eines Dramas nicht geradezu abstoßend wirkt. Abgesehen von der Teilnahme, welche wir für willensstarke, thatkräftige Naturen unwillkürlich empfinden (vgl. 49), imponiert uns des Mannes gewaltige Willens- und Thatkraft, mit der er zu Werke geht, die Schärfe und Findigkeit seines Geistes, welche stets die treffendsten Mittel ergreift, dazu der freilich oft wüste Humor (166), mit dem er, fern von jeder Heuchelei gegen sich selbst, sein ganzes Wesen erkennt und ohne jede Beschönigung beleuchtet. Wir müssen ferner seine Charakterentwickelung im Zusammenhange mit den diesem Drama vorausgehenden Historien betrachten, wobei wir denn finden, daß in der gräßlichen, blutigen Schule der Bürgerkriege, in dem mit wilder Wut geführten Kampfe der Parteien ein solcher Charakter, wo irgend eine Anlage dazu vorhanden war, sich leicht entwickeln konnte. Die Weltverachtung, der grimme Hohn gegen jede menschliche Regung sind entsprungen aus seinen Erfahrungen: die schnöde, qualvolle Ermordung seines

Vaters hat seine Seele vergiftet, die Betrachtung seines mißgestalteten Äußeren verschärft in ihm das Gefühl der Erbitterung, seine Erlebnisse steigern seine Verachtung aller Menschen. So wird er zwar ein sittliches Ungeheuer, aber eben ein solches, das wegen der Umstände, deren Einwirkung ihn dazu gemacht, doch nicht ganz unserer Teilnahme sich entzieht, ja diese noch mehr sich erringt durch die mannhafte Thatkraft, die er, wie überall, so auch bei seinem Ende entfaltet; wir bedauern, daß eine so groß und bedeutend angelegte Natur durch der Zeiten Ungunst, „die unglückseligen Gestirne," so verdorben worden. Und so verbindet sich mit dem trotz alles Schauderns erwachsenen Mitgefühle auch teilnehmende Befürchtung, wenn sein Ende herannaht, der Tod, der uns noch mehr mit ihm versöhnt, mit ihm, der ja schon hart gebüßt hat durch die Qualen des schuldbewußten Gewissens, dem alle seine Sorgen und Mühen keinen Segen gebracht. Das ist auch eine Katharsis, die noch verstärkt wird dadurch, daß mit seinem Untergange eine friedlichere, beglücktere Zeit für sein Vaterland anbricht. So kann auch ein Verbrecher zu tragischer Wirkung erhoben werden. In ähnlicher Weise erregt ja auch Macbeth unsere Teilnahme und selbst der Räuber und Mordbrenner Karl Moor.

185. Noch mehr und häufiger wird in den beiden andern Arten des Dramas, zumal im Lustspiel, der Held der Vertreter eines schlechten Prinzips sein, freilich nicht ein großartiger Verbrecher, wie Richard III., — denn das würde nicht zum Stil dieser Art von Dramen

passen — auch nicht ein gemeiner Verbrecher, — denn ein solcher kann überhaupt nicht Held eines Dramas sein, — sondern ein Mensch, der mit sittlichen oder geistigen Gebrechen behaftet ist, welche den Ankampf anderer herausfordern und so Konflikte begründen, deren Ausgang die Vernichtung des Helden herbeiführt, natürlich nicht im Sinne der Tragödie, nicht so, daß er „physisch“ vernichtet wird, sondern nur „moralisch“, d. h. so, daß er das Verkehrte, Lächerliche seines Denkens und Thuns oder doch das Vergebliche desselben einsieht, einsehen muß. Er wird also entweder gebessert, er giebt seinen Widerstand gegen das Bessere, Berechtigte auf (das entspricht ungefähr der in 176 besprochenen Art des Ernstspieles), wie in Gustav Freytags Journalisten, in K. Gutzkows Zopf und Schwert u. a., oder er unterliegt (ähnlich wie der Held der 178 erörterten Art desselben), d. h. er wird von den andern durch Klugheit und List überwunden und durch Schaden von der Richtigkeit seiner Ansicht und Lebensauffassung, von dem Unedlen seines Zieles überzeugt oder gebührend gestraft, wie in Heinrich von Kleists Der zerbrochene Krug, in K. Gutzkows Urbild des Tartüffe (in welchem die Hinweisung auf die Anbahnung des Verhältnisses König Ludwigs zu Madeleine unangenehm wirkt) u. a. Über diesen Schaden aber lachen wir, denn er ist nicht ein solcher, der als ein unverdienter oder zu schlimmer Mitleid erregen könnte, sondern eben der Kontrast zwischen dem Streben des Helden und dem Ausgange desselben ruft unser Lachen hervor, welches um so begründeter

ist, je mehr durch diesen Ausgang andere, uns besser empfohlene, unserer Achtung und Teilnahme näher gerückte Personen des Stückes ihre besseren Ziele erreichen. So erfolgt auch in dieser Art der Komödie eine Katharsis des durch sie hervorgerufenen Lachens eben durch den Ausgang des Stückes.

Daß in dem Lustspiele auch der Zufall dichterische |186. Verwertung finden könne, ist schon früher (146) angedeutet worden: unvermutete Begegnungen, Verwechselungen u. ä. sind oft zweckdienliche Mittel zur Erreichung komischer Wirkung. Aristoteles sagt hierüber, allerdings mehr mit Rücksicht auf die Tragödie, Kap. 10: „Unter dem Zufälligen erscheint das als das Wunderbarste, was sich so darstellt, als ob es mit Absicht geschehen sei, wie z. B. wenn den Mörder des Mitys in Argos das auf ihn, während er es anschaut, fallende Standbild des Mitys totschlägt.“ Hieran knüpft sich die Frage, inwieweit überhaupt das Wunderbare, welches als etwas die Naturgesetze Durchbrechendes, von dem Gewöhnlichen in unerklärbarer Weise Abweichendes und somit als ein Zufall uns erscheint, im Drama eine Stelle finden kann. Im Lustspiele kann es sich so zeigen, daß dessen ganze Fabel über die Bedingungen des gewöhnlichen Seins hinausgehoben wird, daß sie uns in eine Welt versetzt, welche eben nur im Reiche der Phantasie liegt. So ist es bei Aristophanischen Komödien, so bewegen sich auch einige Shakespearesche Stücke (Sommernachtstraum, Sturm) in einer solchen phantastischen Welt. Aber auch in die Tragödie hat,

wie es ja auch Aristoteles davon nicht ausschließt, das Wunderbare Eingang gefunden. Die Erscheinung des Geistes des Darius in Äschylus Persern, die Geistererscheinungen in Shakespeares Hamlet und Macbeth zeigen dies. Auch in Schillers Jungfrau von Orleans drängt sich eine unbegriffene Welt des Dämonischen in die sonst menschlich klare Handlung hinein. In diesem Falle hat freilich der Dichter gesucht, das Unbegreifliche uns wenigstens teilweise begreiflich zu machen durch Hindeutung auf die Umstände, unter denen die geistige Entwickelung der Heldin sich vollzogen (besonders in dem Vorspiele), auf die Lebensweise der Jungfrau, welche ihr Muße und Veranlassung schuf zu dem schon in ihrer ganzen Natur liegenden träumerischen Hingeben an ihre Phantasie. Aber trotzdem scheint sich die ganze ihr durch höhere Macht verliehene, nicht vollständig aus ihrem Charakter zu erklärende Begabung mit dem Wesen des Dramas nicht gut zu vertragen. Ebensowenig sind die Shakespeareschen Geistererscheinungen, so sehr man sie auch als sinnlich-anschauliche, dichterische Darstellungen der die Phantasie Hamlets und Macbeths beherrschenden Bilder zu rechtfertigen versuchen mag, so sehr auch wenigstens die erstere mächtigen Eindruck machen kann, ein besonderer Vorzug der betreffenden Dramen, zumal für unsere, in solchen Dingen minder naive Zeit. Und bei der Aufführung erreichen diese Scenen — selbst auf großen Bühnen — wohl nicht immer die volle tragische Wirkung. Wie können wir auch unsere Illusion so weit bringen, daß

es uns nicht doch auffallend vorkäme, wenn z. B. der in der Mitte einer großen Gesellschaft Platz nehmende, uns ganz sichtbare Geist Banquos nur gerade von Macbeth selbst gesehen wird? Das Mißliche dieses Wunderbaren muß durch die andern Vorzüge jener Dramen, durch den mächtigen Eindruck, unter dem die sonstige Entwickelung der Fabel uns gefangen hält, überdeckt werden. — Vorsichtiger waren auch in dieser Beziehung die griechischen Tragiker (der Geist des Darius bei Äschylus ist, aus der porta stygia hervortretend, nur den Personen auf der Bühne sichtbar — soll es nur ihnen sein —, nicht den Zuschauern), wie sie auch Vorgänge, welche überhaupt bei der scenischen Darstellung nicht zu voller Illusion gebracht werden können (Waffenkämpfe, Mord und Totschlag u. ä.), in der Regel nicht den Zuschauern vor Augen führten, sondern von solchen Dingen nur erzählen oder nur ihre Opfer sehen ließen. Wenn sie Götter und Göttinnen redend und handelnd, und manchmal nicht in eben löblicher Weise, vorführten, so stimmte das mit dem Volksglauben überein und kam diesem — seit den Homerischen Gedichten — durchaus nicht unbegreiflich wunderbar vor (vgl. 168).

187. Goethes Faust in seinem ersten und noch mehr in seinem zweiten Teile enthält ja nun aber auch des Wunderbaren so vieles, bringt Personen und Vorgänge, welche ganz aus dem Bereiche der Wirklichkeit, des Gewöhnlichen hinaustreten, und ist doch eine Dichtung voll hoher dramatischer Kraft und Wirkung. Ist in

den vorhin erwähnten Tragödien das in die sinnliche Erscheinung tretende Wunderbare nur eine Veranschaulichung von Vorstellungen, welche in der Seele des Helden wirken (bei Hamlet der ihn nicht verlassende quälende Gedanke an den durch schnödes Verbrechen herbeigeführten Tod seines Vaters, bei Macbeth die Gewissensbisse über verübten Königsmord), so treten im Faust Kräfte, Gewalten, Phantasiegebilde in wunderbarer Personifikation uns entgegen. Das kann hier aber noch eher ertragen werden, wenn man nur daran festhalten wollte, daß das Werk von seinem Dichter selbst durchaus nicht als zu scenischer Aufführung bestimmt aufgefaßt worden ist und daß bei — verständigem — Lesen desselben der Erdgeist, die Hexen und selbst Mephistopheles vollen Eindruck machen, der nicht, wie öfters bei der Aufführung, gestört wird durch das Absonderliche und zum Teil Fratzenhafte, das — selbst auf großen Bühnen — leicht an solche Dinge sich hängt, wenn sie leibhaftig dem Auge, zumal eines nicht mehr ganz „naiven" Zuschauers, vorgeführt werden. Daß man sogar den zweiten Teil des Faust zur scenischen Darstellung bringt, läßt sich noch weniger rechtfertigen, selbst nicht in der auf einem richtigen Gedanken beruhenden Darstellung in der Bühneneinrichtung der alten Misterien. Es ist dies eben ein solches „Experiment", wie unsere Zeit auf dem Gebiete aller Künste — und auch sonst — sie bringt, hervorgegangen aus Übersättigung und der Sucht nach „immer Neuem." Mögen wir lieber den Faust immerhin nur lesen und wieder

lesen und uns in seinem ersten Teile — trotz Hexenküche, Walpurgisnacht und Walpurgisnachtstraum — ergreifen lassen von der Lebenswahrheit und genialen Gewalt der Tragödie von Margarete, die den Überschwang ihrer Liebesleidenschaft bitter büßen muß, da ein nach Großem strebender Mann sich nicht fesseln lassen kann durch völlige Hingabe an die Sinnenlust, — mögen wir in dem zweiten Teile, welcher Fausts Läuterung und Sühnung bringt, uns recht hineinlesen in diese, trotz manches Dunklen und Unklaren, das nie zur Klarheit gebracht werden kann, großartige Schöpfung eines „ethischen“ Dramas, welches in ergreifender Weise es uns klar stellt und ans Herz legt, wie nicht des Wissens Fülle — denn sie findet ihre Grenze —, nicht der Genuß der Weltlust — denn sie bringt Überdruß, Ekel, Reue — des Menschen irdisches Glück begründet, sondern nur ernste, den Mitmenschen heilsame Thätigkeit. Möchten wir auch endlich von den eitlen Bemühungen, einen dritten Teil der Tragödie zu dichten, verschont bleiben, es sei denn, daß er, wie der von Fr. Vischer eine ergötzliche Verspottung solcher und ähnlicher Bemühungen um den Faust bringt. Möchte aber auch nicht der zweite Teil des Goetheschen Faust den Irrglauben bestärken, daß solche von vornherein für die Aufführung nicht bestimmte Dramen die Krone aller Dichtkunst sein können; sie sind eine unglückliche Mißbildung — Tragelaphen (Ziegenbockhirsche) nennt Goethe so etwas —, mögen sie auch noch so reich sein an Gedankenfülle und -Tiefe, noch so ansprechend durch Schönheit,

Kraft und Schwung der Sprache. Das gilt auch wohl von ähnlichen Gedanken-Dichtungen in epischer Form.

188. Ganz aus den Schranken der Wirklichkeit tritt nun aber diejenige Art scenischer Darstellung heraus, in welcher die auftretenden Personen nicht reden, sondern durchweg singen: das ist in der Oper. Singen ist der künstlerisch geklärte und verklärte Ausdruck einer Stimmung, eines gesteigerten Gefühls. Es hat also seine volle Berechtigung für die eigentliche lyrische Dichtung (78 79), und so können wir uns wohl innerhalb des Dramas Stellen denken, welche, weil rein lyrisch, durch den Gesangsvortrag einen noch tieferen Eindruck machen als durch bloßes Recitieren, wie die Lieder im Faust, wie ja in der antiken Tragödie der Chor in diesem Sinne seine große Bedeutung hatte, er, der das lyrische Element vertrat im Gegensatze gegen den Dialog. War dieser auch metrisch gegliedert und ward er auch mit gemessenem, erhöhtem Tone vorgetragen, so blieb er doch immer menschliche Rede (Aristot. Poet. K. 1 Ende). Wird nun aber ein ganzer Vorgang, die Fabel eines Dramas, nur in Wechselgesängen der auftretenden Personen uns vorgeführt, so geht das durch das Überwiegen des Musikalischen über das Maß des Dichterischen hinaus, wir müssen uns in eine ganz neue, in gewissem Sinne höhere Welt versetzen, in welcher die Sprache zum Gesange, zur Musik wird, in eine Welt, in der ganz andere Wesen leben als Menschen. Demnach ist die Form der Oper gewiß

recht angebracht für mythische Stoffe, die an sich schon wunderbar sind. Noch mehr aber, da auch bei diesen Stoffen immerhin mancher noch etwas denken will, ist diese Darstellungsart geeignet zur Vorführung von Märchen und Feeerien, die uns eine von allen Bedingungen der Wirklichkeit, selbst der dichterisch verklärten, losgelöste Welt vorgaukeln, eine Welt, in der es dem von ihrem bunten Zauber, von der Pracht und dem Wechsel ihrer Dekorationen und Verwandlungen ergriffenen, in das Reich der schrankenlosesten Phantasie entrückten Zuhörer auch gar nicht mehr wunderbar vorkommt, wenn eines der sie bevölkernden Wesen im Todeskampfe lange, kunstreiche Arien singt, und was dergleichen mehr ist. So lassen wir es uns z. B. auch in Tiecks Kaiser Octavianus wegen der ganzen märchenhaften Haltung des Dramas noch einigermaßen gefallen, daß der Dialog in die mannigfaltigsten, zum Teil ganz künstlichen lyrischen Vers- und Strophen-Formen gefaßt ist, aber bei Fr. v. Schlegels Alarcos, der doch auf dem Boden der Wirklichkeit sich bewegen will, ruft dieses Überwuchern des Sprachlich-Musikalischen, dieser Mangel an Takt und Formgefühl unwillkürlich das Lachen hervor, das ja selbst Goethe hören mußte, als er in seinen alten Tagen jenes Monstrum von Drama zur Aufführung bringen ließ. Als ein Fortschritt kann es wohl bezeichnet werden, wenn die Oper in dem, was sonst Dialog ist, dem Recitativ eine überwiegende Stellung einräumt, das eigentlich Musikalische mehr dem Chor, dem Orchester

zuweist. Von Musikstücken, wie Oratorien, Kantaten, welche in ihrer ganzen Haltung nicht den Anspruch machen, dramatische Aufführungen zu sein, gilt selbstverständlich das von der Oper Gesagte nicht.

Die Oper ist nach Deutschland in dessen kläglichsten Zeiten von Italien und Frankreich herübergebracht worden und hat — nun gar in ihrer Verbindung mit dem Ballett — durch den Aufwand, den die durch Versailler Vorbilder erweckte und gesteigerte Vorliebe für sie, die Musik-Schwärmerei und — -Heuchelei (eine sehr ansteckende Krankheit) erforderte, in den kleinen Staaten Deutschlands sehr viel beigetragen zu Not und Elend, sie hat durch die Üppigkeit, welche statt reiner Kunstwirkung nur Sinnenkitzel beabsichtigte, Sittlichkeit und Mannhaftigkeit untergraben geholfen, sie hat der Entwickelung des deutschen Dramas als eine begehrliche und verwöhnte Nebenbuhlerin unsäglich geschadet (auch Immermanns mit so viel Hingabe, Thatkraft und Einsicht geschaffene Musterbühne in Düsseldorf ging hauptsächlich durch den für die Oper erforderten großen Aufwand zu Grunde) und thut es noch, sie entzieht ihm viele Kräfte und Mittel, die zu weit nachhaltigeren, sittlichen und nationalen Wirkungen gebraucht werden könnten.

189. Neben der Oper hat ja nun — in ähnlicher Weise, wie schon zu Gottscheds Zeiten — das Lustspiel und zwar recht oft in seiner niedrigsten Erscheinung, der Posse voll schlechter Witze und unzweideutiger Zweideutigkeiten, den nächsten Platz in der Gunst

des großen „Publikums", das feine Lustspiel tritt in Wirklichkeit dagegen mehr zurück, noch mehr die Tragödie, wenn auch manches für sie geschieht und bis in die neueste Zeit hinein sie manche tüchtige Leistung aufweisen können. Das ist nun einmal so und läßt sich wohl erklären. Wenn wir schon glauben können, daß auch zu Perikles Zeit in der höchsten Blüte Athens das burleske Satyrdrama und die Ausgelassenheiten der Komödie bei einem großen Teile der Zuschauer mehr Beifall gefunden als das ernste Bühnenspiel, wenn wir ferner auch wissen, daß Kotzebue mit seinen Stücken oft mehr „Häuser" füllte als Schiller, so dürfen wir uns nicht wundern, wenn es heut nicht anders ist. Unser Leben mit seinem Ringen nach Besitz und Genuß macht große Ansprüche an Kraftaufwand im Dienste der Tagesarbeit, der Aufregung und Anstrengung folgt Abspannung und Erschlaffung. Dazu paßt nicht dann noch des Abends in der Zeit der Erholung die von dem ernsteren Drama geforderte geistige Bethätigung, die von ihm bewirkte Gemütserregung. Dem Bedürfnisse der Erholung, der Zerstreuung wird besser genügt durch den klangvollen Prunk der Oper, durch den Reiz des Balletts oder durch die leichtgeschürzte, den Schaum des gewöhnlichen Lebens abschöpfende und destillierende Posse. Das wird also immer so sein, zumal so lange das Theater nur in den großen und größten Städten einige Bedeutung hat und so lange dort allabendlich gespielt wird. Freilich kann unsere Lebensweise nicht mehr zu den Gewohnheiten des alten Athen zurück-

kehren, wo nur an hohen Festtagen einigemal im Jahre Bühnenaufführungen statthatten, aber dann gewiß auch empfänglichere Gemüter vorfanden, als es die „Habitués“ unserer großstädtischen Theater meist wohl sind. Sollte aber nicht das Theater als eine Volksbildungsanstalt von nicht zu unterschätzendem Werte auch der größeren Menge der Bevölkerung zugänglich gemacht werden? Könnte dies nicht etwa so geschehen, daß zu diesem Zwecke bestimmte, tüchtige Schauspieler auch an den kleineren Centren des Volkslebens wenigstens einigemal im Jahre durch musterhafte Aufführung gediegener Dramen die Anregung und Nahrung für Gemüt und Geist gäben, welche diese Dichtungsart in so hohem Grade zu geben vermag? Gewiß liegt auch in Aufführungen, wie die der Lutherfestspiele, mit Hinzuziehung von Darstellern, die nicht berufsmäßig Schauspieler sind, ein gesunder, der Fortentwickelung fähiger und würdiger Keim. In solcher Weise könnte auch das Drama zur Belebung nicht bloß des allgemein menschlichen, sondern auch des nationalen Gefühles mit Erfolg verwertet werden. Dies wird erreicht nicht etwa bloß durch Stücke, welche ihren Stoff der Geschichte des eigenen Volkes entnehmen, sondern durch alle, welche — selbst unter fremder Maske — den Geist dieses Volkes beleben, mit einem idealen Inhalte erfüllen und dadurch überhaupt das nationale Bewußtsein heben und stärken. Schillers Jungfrau von Orleans ist trotz des der französischen Geschichte entnommenen Stoffes echt deutsch-national, wie dies auch die Nach-

wirkung dieses Stückes in den Zeiten von 1813 gezeigt hat.

Diese Abschweifung hat zu ihrem Ausgangspunkte gehabt die Besprechung darüber, inwieweit das Wunderbare, das an sich Unwahrscheinliche einen berechtigten Platz im Drama findet. Es schließt sich daran die Erörterung der Frage: Wie hat es der dramatische Dichter zu halten mit der Wahrheit, der historischen sowohl als auch der Wahrheit in der Darstellung des gewöhnlichen Lebens? Galt es dort, zu betrachten, wie das Unwahrscheinliche wahrscheinlich (oder: erträglich) gemacht werden könne, so fragt es sich hier: Wie kann das geschichtlich Wahre, das Wirkliche in der dramatischen Darstellung, die ja eben nur Nachahmung und Bild der Wirklichkeit, des historisch Überlieferten ist, zur Wahrscheinlichkeit gebracht werden? Dies führt zunächst wieder zu der Frage: Inwieweit ist der Dichter, besonders der dramatische, wenn er einen geschichtlichen Stoff behandelt, an die geschichtliche Überlieferung gebunden? An Aristoteles Auslassungen über diesen Punkt anknüpfend, sagt Lessing (Hamburg. Dramaturgie, 19. Stück, 3. Juli 1767): „Nun hat es Aristoteles längst entschieden, wie weit sich der dramatische Dichter um die historische Wahrheit zu kümmern habe, nicht weiter als sie einer wohleingerichteten Fabel ähnlich ist, mit der er seine Absicht verbinden kann. Er braucht eine Geschichte nicht darum, weil sie geschehen ist, sondern darum, weil sie so geschehen ist, daß er sie schwerlich zu seinem gegenwärtigen Zwecke besser erfinden

190.

könnte. Findet er diese Schicklichkeit von ohngefähr an einem wahren Falle, so ist ihm der wahre Fall willkommen, aber die Geschichtsbücher erst lange darum nachzuschlagen, lohnt der Mühe nicht. Und wie viele wissen denn, was geschehen ist? Wenn wir die Möglichkeit, daß etwas geschehen ist, nur daher abnehmen wollen, weil etwas geschehen ist, was hindert uns, eine gänzlich erdichtete Fabel für eine wirkliche Historie zu halten, von der wir nie etwas gehört haben? Was ist das erste, was uns eine Historie glaubwürdig macht? Ist es nicht ihre innere Wahrscheinlichkeit? Und ist es nicht einerlei, ob diese Wahrscheinlichkeit von gar keinen Zeugnissen und Überlieferungen bestätigt wird oder von allen, die zu unserer Wissenschaft noch nie gelangt sind? Es wird ohne Grund angenommen, daß es eine Bestimmung des Theaters mit sei, das Andenken großer Männer zu erhalten; dafür ist die Geschichte, aber nicht das Theater; auf dem Theater sollen wir nicht lernen, was dieser oder jener einzelne Mensch gethan hat, sondern was ein jeder Mensch von einem gewissen Charakter unter gewissen gegebenen Umständen thun werde. Die Absicht der Tragödie ist weit philosophischer als die der Geschichte, und es heißt sie von ihrer wahren Würde herabsetzen, wenn man sie zu einem bloßen Panegyricus berühmter Männer macht oder sie gar den Nationalstolz zu nähren mißbraucht.“ Das Ergebnis dieser Darlegung ist, daß der dramatische Dichter, wenn er die Fabel seines Stückes der Geschichte entnimmt, nicht

genau an diese sich zu halten, die Vorgänge nicht so darzustellen braucht, wie sie in Wirklichkeit oder nach der Überlieferung waren, sondern so, wie ihr Geschehen gedacht werden kann, daß sie „innere Wahrheit“ haben, d. h. daß ihr ganzer Verlauf mit dem Charakter der handelnden Personen und den auf diese einwirkenden Umständen in Einklang steht. Denn durch Darstellung handelnder Menschen, die unsere Teilnahme erwecken und wach erhalten, soll das Drama auf uns wirken, nicht in der Geschichte uns unterweisen. Aus Shakespeares Historien soll man nicht englische Geschichte lernen wollen.

191. Aber die geschichtlichen Charaktere sollen dem dramatischen Dichter heilig sein, fordert Lessing. „Diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen hinzuthun darf, die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen, und nichts ist anstößiger als wovon wir uns keine Ursache geben können.“ Es darf also der dramatische Dichter den Charakter bekannter historischer Personen nicht wesentlich anders darstellen als die Geschichte sie uns zeigt: ein Wallenstein ohne Ehrgeiz wäre kein Wallenstein mehr. Ebenso muß der dramatische Dichter die gesamten Kulturzustände der Zeit, in welcher sein Stück spielt, in den Hauptzügen der Geschichte entsprechend wiedergeben, so daß wir z. B. aus Shakespeares Historien allerdings nicht englische Geschichte lernen können, aber doch von den Zuständen Englands in den vorgeführten Zeiten ein annähernd wahres und

durch die Anschaulichkeit der dichterischen Darstellung scharfes und klares Bild bekommen, wie eben ein solches von den Zuständen Deutschlands beim Beginne der Neuzeit Goethes Götz, derselben während des dreißigjährigen Krieges Schillers Wallenstein, der Schweizerischen Zustände zur Zeit der Landvögte Wilhelm Tell uns giebt. Wenn so, in der Tragödie nicht nur, sondern auch in den beiden andern Arten (außer beim Lustspiele, wenn es ganz den Boden der Wirklichkeit verläßt — 186), die „realen" Bedingungen, unter denen die Handlung sich vollzieht, der Natur und Wirklichkeit entsprechend von dem Dichter — und bei der Aufführung auch durch die scenische Ausstattung — dargestellt werden müssen, so ist das noch weit entfernt von jenem s. g. „Realismus", der die gewöhnliche, gemeine Natur uns vorzuführen bemüht ist, „splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt." „Alles taucht die Hand des Dichters in der Schönheit Ozean" — das ist eben das Wesen der Kunst (12. 13.), das muß auch selbst der Lustspieldichter in seiner Weise beherzigen, mit seinen Mitteln versuchen. Was aber in der Wirklichkeit uns ohne Teilnahme lassen oder gar als häßlich und widrig abstoßen würde, das kann keine noch so große Naturwahrheit zu wirklich künstlerischer Wirkung bringen, nicht im Roman, wo wir bloß davon lesen, geschweige denn im Drama, wo wir es leibhaftig, und darum um so abstoßender, vor uns sehen.

192. Wenn von geschichtlichen Personen als Helden des Dramas gefordert wird, daß sie im wesentlichen ihrem

aus der Geschichte bekannten Charakter entsprechend gezeichnet sind, so muß auch von jeder im Drama uns vorgeführten Person verlangt werden, daß all ihr Thun und Reden aus ihrem Charakter hervorgeht, mit diesem, wie er in dem Stücke uns entgegentritt, übereinstimmt — das ist ja eine Hauptbedingung für alle Arten dieser Dichtung (146). Das Vollendetste in tiefgehender Charakteristik hat bekanntlich Shakespeare geleistet. Dies ist es vorzüglich, was ihn zu dem größten Dramatiker aller Zeiten macht und uns an ihm manches gern übersehen läßt, worin der Dichter nicht über seine Zeit sich hinausgehoben: die oft zu große Freiheit in der Behandlung von Ort und Zeit (154—156), den manchmal zu zierlich zugespitzten, gesuchten, manchmal wieder zu derben Ausdruck. Shakespeare legt uns alle Seelenregungen seiner Personen vom ersten Entstehen bis zur höchsten Entwickelung bis ins kleinste bloß und hat eine Reihe scharf ausgeprägter Charakterbilder geschaffen, nicht bloß Typen irgend welcher Art von Menschen, wie zum Teil das griechische Drama. Von seinen Personen ist mit Recht gesagt worden, sie seien wie Uhren mit durchsichtigem Gehäuse, die nicht bloß durch ihre Zeiger die Zeit angeben, sondern an denen man auch das ganze innere Räderwerk und Getriebe deutlich durchschauen könne. Einige seiner bedeutendsten Dramen scheinen sich ja gleichsam geradezu die Aufgabe gestellt zu haben, eine Charaktereigentümlichkeit, eine Seelenregung von ihrem ersten Keimen an ihrem ganzen Verlaufe nach scharf und fein zergliedernd uns vorzu-

führen, wie Macbeth, Romeo, Othello, Lear, die man deswegen auch psychologische nennen darf. Natürlich gehört zu solchen Leistungen eine tiefe Kenntnis des Menschenherzens, wie sie nur ausgezeichnete Beobachtungsgabe aus vielfacher Erfahrung eines bewegten Lebens schöpfen kann. Hierin scheint Shakespeare unerreichbar zu sein, doch wird von jedem Drama, auch von Stücken der einfachsten Art, immer verlangt werden müssen, daß jede in demselben uns vorgeführte Person, mag selbst ihre Rolle eine untergeordnete sein, im Reden und Thun einen bestimmten Charakter zeigt und nie aus diesem herausfällt.

193. Der Kunst des dramatischen Dichters — um auch diesen Punkt hier noch zu berühren — kommt die Kunst des Schauspielers zu Hilfe, die eben nur dann eine vollkommene sein wird, wenn sie die schwierige Aufgabe löst, daß der darstellende Künstler sich seiner eigenen Persönlichkeit, seines Ichs vollständig entäußert und ganz aufgeht in dem Wesen und Charakter der von ihm vorgeführten Person, wozu freilich außer vielem andern zunächst ernstes Studium und scharfe Auffassung des Dichterwerkes gehört. Eine hierauf beruhende, durch alle Mittel der Bühnenausrüstung unterstützte scenische Darstellung wird aber auch in dem Zuschauer die Illusion hervorrufen können, als sei er ein wirklich die vor seinen Augen vor sich gehende Handlung miterlebender Zeuge. Das erhöht ja die Wirkung der dramatischen Dichtung ganz wesentlich, obwohl, wie schon früher gesagt (152), eine solche auch beim bloßen

Lesen nicht ausbleiben darf, vielmehr es gerade als ein Prüfstein der Tüchtigkeit eines Dramas angesehen werden kann, wenn es auch beim stillen Lesen (besser noch als bei dem „Lesen mit verteilten Rollen“) seinen Eindruck macht, so daß wir es gern öfters wieder lesen. Solche Stücke sind dann eben „klassisch“, eine Bezeichnung, die jedem Dichterwerke zukommt, das wir nicht nur einmal lesen, sondern das auch bei wiederholtem Lesen seine, und zwar stets gesteigerte, Wirkung auf uns ausübt.

194. Die äußere Ausstattung dramatischer Aufführungen war im alten Griechenland, besonders in Athen, eine in Bezug auf Theatergebäude würdevolle, in allen andern Beziehungen einfache, fein berechnete, ohne zu großen Aufwand von Dekorationen u. dgl., obwohl mancherlei künstliche Maschinen zur Anwendung kamen, wie z. B. in Äschylus Prometheus der den gefesselten Titanen aufsuchende Okeanos von einem Greifen durch die Luft getragen wird, in diesem Stücke sogar der ganze Chor (zwölf Personen) auf einem Wagen herabschwebt. Daß die theatralischen Aufführungen großen Aufwand erforderten, ist daraus ersichtlich, daß in Athen, wenigstens in der Zeit blühenden Wohlstandes, die Veranstaltung und Ausstattung der Aufführung von Dramen zu den großen Staatsleistungen gehörte, welche die reichsten Bürger der Reihe nach traf, gerade so wie die Ausrüstung und Bemannung der Kriegsschiffe u. a. Das Gewinnen eines tüchtigen Dichters, guter Schauspieler, die Einübung des Chors, die Ausrüstung der

Bühne bei der Aufführung selbst mußte der „Chorege“ auf seine Kosten bewirken; wer als solcher die andern bei demselben Feste als Choregen auftretenden Mitbürger durch Geschmack und Glanz übertraf, erhielt dafür als Ehrenlohn einen Kranz. — Manches bei dem griechischen Theater Auffällige erklärt sich aus dem großen Umfange desselben, sowie daraus, daß unter freiem Himmel und bei Tage gespielt ward. Die den ganzen Kopf umschließende Maske machte die Wirkung durch das Mienenspiel unmöglich, aber dieses wäre in den großen offenen Räumen bei Tageslicht doch vielen Zuschauern nicht ganz deutlich entgegengetreten; auch half ein Wechsel der Maske nach: Oedipus trug nach erfolgtem Sturz eine andere als vorher in seinem Herrscherstolze. Ferner diente die Maske dazu, durch eine Vorrichtung in ihrer Mundöffnung den Ton zu verstärken (woher auch ihr lateinischer Name persona) und so es dem Schauspieler möglich zu machen, in jenen weiten, nicht geschlossenen Räumen überall vernommen zu werden. Die durch die Maske bewirkte Verstärkung des Kopfes hatte zur notwendigen Folge, daß eine solche auch dem übrigen Körper — durch lange, weite Gewande, Polster u. ä. — zu teil werden mußte. So ward auch für die Tragödie der hohe Schuh, der Kothornos (Kothurn, — für die Komödie der niedrigere soccus) notwendig, um der Gestalt des Schauspielers die ihrem Umfange entsprechende Höhe zu geben. Alles das war möglich, ohne auffällig zu werden oder wunderlich zu erscheinen, weil die Handlung,

besonders in der Tragödie, eine ruhige, gemessene, keine gewaltsame Bewegung erfordernde war. — Die Shakespearesche Bühne mußte bei ihrer sehr großen Einfachheit, bei ihrer dürftigen Ausstattung oft recht starke Anforderungen an die Illusionsfähigkeit der Zuschauer machen, kam dieser durchaus nicht durch künstliche, „stilvolle“ Dekorationen zu Hilfe; ward doch z. B. eine Veränderung des Schauplatzes der Handlung bloß durch Anhängen eines mit dem Namen des neuen Ortes beschriebenen Zettels kundgegeben. Was hier zu wenig gethan ward, geschieht bei unserer neueren Bühne oft zu viel, nicht immer ohne Schaden für die Sache selbst. Wenn es auch gewiß ist, daß die äußere Ausstattung eines Stückes, zumal einer Tragödie, die dramatische Wirkung erheblich fördern kann, so ist sie doch nicht das Wesentliche. Nicht die Dekorationen, die „Kostüme“ sollen auf den Zuschauer Eindruck machen, ihn fesseln, sondern die Handlung und Darstellung. —

195. Die drei Arten des Dramas: Ernst-, Schau-, Lust-Spiel, entsprechen der von Aristoteles aufgestellten Dreiteilung der Kunstschöpfungen überhaupt nach ihrem Gegenstande und nach dem Stile der Darstellung. Sie stehen nun aber auch in ihren verschiedenen Erscheinungsformen noch anderweitig in näherer Beziehung zu denen des Epos und der Lyrik. Hervorgegangen ist das Drama sowohl in Griechenland als auch bei uns aus dem Gottesdienste, dem Kultus. Dort durfte es in der allerersten Zeit seines Auftretens nichts

ἀπροσδιόνυσον vorführen, d. h. nichts, was nicht auf den Gott Dionysos Bezug hatte, in Deutschland entstanden die „Misterien“ in der Kirche im Zusammenhange mit deren Festen. So hätten wir hier ein religiöses Drama, wie es ein religiöses Epos giebt (53, 1), — in den „Passionsspielen“ hat ja jenes sich erhalten. Das Epos, welches es nur mit menschlichen Dingen zu thun hat, tritt uns entgegen als eigentliches Heldenepos und als romantisches Epos (53, 2 a, b): jenem entsprechen der Art ihres Inhaltes und ihrer Darstellung nach die meisten Tragödien, diesem Stücke wie Schillers Jungfrau von Orleans, H. v. Kleists Käthchen von Heilbronn und die Menge der Ritterdramen, welche Goethes Götz nach sich gezogen hat, auch die Oper, insofern sie überhaupt den Anspruch erheben kann, ein dramatisches Kunstwerk zu sein. Dem bürgerlichen Epos (53, 2 c) stellt sich das Schauspiel an die Seite, dem komischen Epos die Komödie. Daß die eine Art der Tragödie der Romanze, die andere der Ballade nahe stehe, ist oben (177) angedeutet worden. Es gilt ferner das von der Märe (57) Gesagte von Dramen, wie die Shakespeareschen Historien (149). Und haben wir nicht auch den episch-didaktischen Dichtungen entsprechende dramatische? Nicht die langweiligen „Moralitäten“ des Mittelalters sind hiermit gemeint, die, wie etwa auch die spanischen Autos sacramentales, durch Personifikationen von allerlei Tugenden und Lastern die Richtigkeit einer Sittenlehre erweisen wollen, sondern z. B. Lessings Nathan,

dessen wesentlicher Kern ja eine Parabel (70) ist. — Auch mit den Arten der lyrischen Poesie finden sich Vergleichungspunkte. Wie wir eine „pathologische“ Lyrik fanden als Ausdruck von πάθη = Seelenstimmungen (82), so giebt es auch Dramen, welche, wie die oben (179 und 192) besprochenen Shakespeareschen Tragödien und viele Schauspiele sowohl als Lustspiele die Darlegung der Entwickelung eines πάθος, eines abnormen Zustandes der Seele, zum Inhalte ihrer Darstellung machen, während der ethischen Lyrik (87) diejenigen Dramen entsprechen, in denen eine Idee in voller Entfaltung uns vorgeführt wird, wie im Tasso und im Faust. Auch allegorische Dramen fehlen nicht (ein großer Teil des Faust, Schillers Huldigung der Künste), ebenso wenig satirische, wie die zwei Komödien Platens, welche des Dichters Mißmut über litterarische Zustände seiner Zeit Ausdruck geben sollen.

196. Alle diese Spielarten aber — und so viele man sonst noch ausfindig machen könnte (wie bei dem Lustspiele Charakter-, Situations-, Intriguen-Lustspiel, wie das Künstler- und Litteraten-Drama u. a.), lassen sich unterbringen — und müssen sich, wenn sie Dramen sind, unterbringen lassen — unter die drei Arten: Tragödie, Schauspiel, Lustspiel. Von ihnen allen muß ja der Zweck des Dramas, mehr oder minder tiefgehend und nachhaltig, erstrebt, erreicht werden: durch Vergegenwärtigung einer Handlung uns mit lebhafter Teilnahme an ihrem Verlaufe, besonders an dem Geschicke der Hauptperson zu erfüllen, so daß wir mit

Spannung der Entwickelung folgen, mit der zwischen Hoffnung und Befürchtung „auf schwanker Leiter der Gefühle“ hin und her wogenden Erwartung: Wie wird das Verworrene sich lösen, welchen Ausgang wird der Widerstreit der Ideen, der Interessen nehmen? Diese Lösung, dieser Ausgang zeigt uns nun, wie das Edle, das Gute den Sieg erringen, wie es jedoch auch zu schwach sein kann im Kampfe des Lebens, wie es aber trotzdem seinem Wesen nach unverletzt aus ihm hervorgeht, wenn auch seine Vertreter als Menschen, eben weil sie solche sind, fallen — oder zeigt uns (im Schauspiel und Lustspiel), wie innerhalb beschränkterer Grenzen und im Streben nach weniger bedeutenden Zielen das Achtungswerte sich Bahn bricht, das Verkehrte unterliegt. Das alles wird zusammenwirken zu dem Gefühle, welches der Dichter mit den Worten ausspricht:

Daß wir Menschen nur sind, der Gedanke beuge das Haupt dir,
Doch daß Menschen wir sind, richte dich freudig empor.

XIII. Prosa.

„Jeder Ausspruch eines Menschen, durch welchen 197. er ein in ihm sich regendes Gefühl andern kund giebt, um diese dadurch so zu stimmen, daß sie seine Freude, sein Leid mit ihm teilen, ist im weitesten Sinne des Wortes Poesie. „Mich friert, mich hungert“, sage ich nicht bloß, damit der andre weiß, daß ich in diesem Zustande mich befinde, sondern damit er ihn mitfühlt und nun, durch seine Vorstellungskraft (5. 9.) an das Unangenehme eines solchen Gefühls, wenn er es einmal selbst gehabt, sich erinnernd, diesem Zustande abzuhelfen bemüht ist. Sage ich dagegen: „Der Löwe gehört zum Katzengeschlecht, in einem Quadrate müssen alle vier Seiten einander gleich sein“ — so ruft das keinerlei Gefühl in ihm hervor, wirkt auf seinen Willen, sein sittliches Wesen und Thun gar nicht ein, sondern regt nur seine Denkthätigkeit, seinen Verstand an. Das ist der Grundunterschied zwischen Poesie und Prosa: jene ist Ausdruck des Gefühls, diese der Gedanken — zum Ausdruck der Ideen (4) sind beide geeignet.“ Nach vorstehender, im Anfange dieses Buches (6) gegebenen Begriffsbestimmung wäre wohl der größte Teil menschlicher Rede Poesie, denn in den meisten

Fällen will dieselbe nicht bloß auf den Verstand, sondern auch auf das Thun andrer anregend, bestimmend einwirken. Aber die Poesie ist eine Kunst, und als solche hat sie nicht den Zweck, jedes mögliche Gefühl zu erwecken und anzuregen, zu jeder Art von Thun anzutreiben, sondern sie soll eben als Kunst durch Darstellung des Vollkommenen, d. i. des Schönen (13), und zwar des Sittlich-Schönen, sittlich anregend, veredelnd wirken (17). Weil sie eine Kunst ist, muß sie ferner bestrebt sein, dieses Sittlich-Schöne auch in schöner Form darzustellen. Nicht jedes Werk des Baumeisters, nicht jede bildliche oder plastische Darstellung ist ein Kunstwerk, eben so wenig jede Reihe von Tönen oder Körperbewegungen. Sie sind es dann nicht, wenn sie ausschließlich Zwecken des Bedürfnisses, der Nützlichkeit dienen, wenn sie also (nach 14) Erzeugnisse des Handwerks — im weitesten Sinne des Wortes — sind. Ebenso nennen wir alle menschliche Rede nicht Poesie, sondern Prosa, welche nicht ihrer Idee, d. h. ihrem Inhalte und Zwecke nach, ein Kunstwerk zu sein beansprucht, sondern dem Bedürfnisse des gewöhnlichen, „praktischen" Lebens für einen bestimmten Fall oder für eine bestimmte Reihe von Fällen dient oder schlechthin in der einfachsten, zunächst bloß Verständlichkeit erstrebenden Ausdrucksweise nur an den Verstand des Hörers (Lesers) zu dessen Belehrung sich wendet.

198. Von dem dichterisch, wie künstlerisch überhaupt, am höchsten veranlagten Volke, das in Europa zuerst eine reiche, blühende Dichtung hervorgebracht, von den

Griechen, haben nicht nur die Römer, sondern auch die neueren Völker alle die gebräuchlichste Bezeichnung für „Dichtkunst" entnommen. Poesie = ποίησις, von dem Zeitworte ποιεῖν (147), heißt eigentlich ein Machen, Zustandebringen, Schaffen, ohne jede Bezeichnung des Inhaltes und Zweckes desselben. Die Thätigkeit des Dichters galt also den Griechen als ein Schaffen, der Dichter (Poet, ποιητής) als ein Schöpfer, weil er ja Ideen aus seiner Seele heraus zu sinnlicher Anschaulichkeit gestaltet; deshalb ward auch das Thun des Bildhauers und Malers als ein Schaffen (ποιεῖν) bezeichnet. Auch die Benennungen der Dichtungsarten (episch, lyrisch u. s. w.) stammen aus dem Griechischen. (Das deutsche Wort „Dichten" ist der lateinischen Sprache entliehen, es ist dictare = diktieren, d. h. zum Nachschreiben vorsprechen, althochdeutsch dihtôn, tihtôn, mittelhochdeutsch dihten, tihten. Die deutschen Dichter des Mittelalters, zum großen Teil des Schreibens unkundig, diktierten die von ihnen geschaffenen Dichtungen schreibkundigen Gehilfen.) Von dem im ganzen mehr verstandesmäßig beanlagten Römervolke haben wir den Ausdruck: Prosa und die meisten auf diese und ihre Thätigkeit bezüglichen Ausdrücke. Das Wort Prosa an sich, entstanden aus dem lateinischen proversa (oratio), zusammengezogen in prorsa, dann prosa, d. h. vorwärts gewandte, ununterbrochen vorwärts gehende Rede, im Gegensatze zu der oratio vorsa, d. h. der sich wendenden, mit jedem Verse eine neue metrische Reihe (in der Schrift eine neue Zeile) beginnenden

Darstellung in menschlicher Rede, bezeichnet also weiter nichts, als daß die Prosa nicht in metrische Reihen gegliederte, nicht „gebundene“, sondern ununterbrochen vorwärts gehende (in der Schrift nur durch des Papieres Maß zu einem Absetzen, zum Beginnen einer neuen Zeile genötigte) Rede ist. Das Wort Prosa giebt mithin nur ein äußerliches Merkmal an, noch dazu eins, das kein ganz wesentliches ist, da wir ja auch wirkliche Dichtungen in Prosaform, d. h. ohne Versabsätze, haben.

199. Die Prosa will also im Gegensatze zur Poesie, welche in kunstmäßiger Form das Gemüt des Hörers (Lesers) zu ergreifen und dadurch auf sein sittliches Wesen und Thun zu wirken beabsichtigt, auf den Verstand desselben einen Einfluß ausüben, sie will ihn belehren, d. h. ihm Kenntnisse beibringen, sein Urteil über den besprochenen Gegenstand klären, befestigen, bestimmen. Ihr eigenster Zweck ist die Darstellung des Wahren an sich um des Wahren willen; dieses soll zur Wirkung gebracht werden, ohne daß erst eine Verschönerung durch die Darstellung („der Dichtung Schleier“) hinzukommt. Daraus ergiebt sich ihr Stilgesetz. Strebt die Poesie nach sinnlicher Anschaulichkeit (10), so muß die prosaische Darstellung vor allem verständlich sein, d. h. der Angeredete muß das, was ich ihm sage, der Leser das, was er liest, so vollständig verstehen und erkennen, daß in seiner Seele keine Fragen, keine Zweifel mehr auftauchen können über den behandelten Gegenstand (7). Das ist das Stilgesetz der Prosa, dessen Wesen und

Durchführung erst später besprochen werden kann, nachdem ihre einzelnen Unterarten festgestellt und erörtert worden.

Wie ihrem Zwecke und demgemäß ihrer Darstellungsform nach unterscheidet sich die Prosa von der Poesie auch in Bezug auf den Inhalt, welchen sie zum Ausdrucke bringen kann. Wenn Schiller die Dichtkunst von sich sagen läßt: 200.

„Mich hält kein Band, mich fesselt keine Schranke,
Frei schwing' ich mich durch alle Räume fort.
Mein unermeßlich Reich ist der Gedanke
Und mein geflügelt Werkzeug ist das Wort.
Was sich bewegt im Himmel und auf Erden,
Was die Natur tief im Verborgnen schafft,
Muß mir entschleiert und entsiegelt werden,
Denn nichts beschränkt die freie Dichterkraft" —

so ist das in gewissem Sinne richtig, gilt aber noch weit mehr von der Prosa. Freilich stellt ja auch die Poesie das Wahre dar, aber in der Form des Schönen, ferner nur das Wahre, welches seinem Wesen nach, weil es mit dem sittlichen Sein des Menschen zusammenhängt, in seinem Thun sich offenbart, einer künstlerischen Behandlung fähig ist (16). Man könnte allerdings wohl jede Wahrheit, jeden an sich nur für prosaische Darstellung geeigneten Gegenstand, z. B. einen mathematischen Lehrsatz, dichterisch behandeln, aber wenn das wirklich gelingt und nicht bloß in Verse gebrachte, hin und wieder dichterisch aufgestutzte Prosa sein soll, so würde die zur Erreichung sinnlicher Anschaulichkeit, künstlerischen Eindruckes notwendige Behandlung der

Sache, die dadurch herbeigeführte Ausdehnung derselben das Verständnis erschweren, hindern, stören, wie das Lessing in Bezug auf die Fabel (recht veranschaulicht durch seine Fabel von dem Bogen) nachgewiesen. Das Stoffgebiet der Poesie ist auf Handlungen beschränkt (16. 24—26), Körper kann sie (nach Lessing) nur andeutungsweise durch Handlungen anschaulich machen. Die Prosa dagegen unterliegt in dieser Beziehung keiner Beschränkung: sie kann Handlungen und Körper, Sinnliches und Übersinnliches, sie kann, was außerhalb des Schreibenden, so wie, was in ihm, in seiner Seele, ist oder vorgeht (Objektives und Subjektives), zum Gegenstande ihrer Behandlung machen.

201. Diese ganze Fülle ihres Stoffes gliedert sich nun naturgemäß so, daß folgende Unterarten der Prosa sich ergeben. Sie kann zunächst Darstellung der Dinge außerhalb des Schreibenden sein = darstellende (objektive) Prosa. Da aber diese Dinge entweder als Körper oder als Handlungen vor unsere Sinne treten (16), so zerfällt diese Art in zwei Unterarten, nämlich in Körper darstellende, d. h. beschreibende, und in Handlungen darstellende, d. h. erzählende Prosa. Es kann aber ferner die Prosa auch dienen zur Darstellung der im Innern des Schreibenden (Sprechenden) befindlichen Welt und zwar einmal zur Mitteilung von Gedanken (Ideen), das ist die wissenschaftliche Prosa (Aufsatz, Abhandlung, Vortrag u. a.), zweitens zur Mitteilung von Gefühlen (ohne künstlerische Form), das ist der Brief im eigentlichen Sinne des Wortes. Dies sind

die zwei Unterarten der zweiten Art, welche mitteilende (subjektive) Prosa genannt werden könnte.

Jede dieser vier Unterarten kann nun aber, ohne 202. ihren Charakter als Prosa zu verlieren, teilweise in das Gebiet der Poesie übergehen, wenn sie nämlich ihren Gegenstand so darstellt, daß er auch auf das Gemüt des Lesers eine Einwirkung ausübt. Dann wird die Beschreibung und die Erzählung zur Schilderung, welche nicht bloß verstanden sein will, sondern, eben als Schilderung, sinnlich-anschaulich wirken und dadurch auch Mitgefühl und dessen Folgen hervorrufen soll. Ebenso wird auch die Abhandlung, selbst eine solche über die scheinbar trockensten wissenschaftlichen Dinge, wenn sie nicht ganz ausschließlich den Lehrzweck im Auge behält, wenn sie einigermaßen angenehm zu lesen sein will, wenigstens ab und zu bemüht sein, ihre Darstellung durch sinnliche Anschaulichkeit zu beleben, den Leser anzuziehen und zu fesseln dadurch, daß sie mitunter auch seine Phantasie und durch diese sein Gemüt anregt, sei es auch nur, um seinem Geiste eine kurze Ruhepause in der Arbeit des Denkens zu verschaffen, eine Abwechselung, welche eben das Lesen angenehmer macht. Bei dem Briefe im eigentlichen Sinne ist das selbstverständlich: er ist Ausdruck der Freude, der Teilnahme, des Beileids, Mitteilung eigener Freude oder eigener Trauer zum Zwecke der Hervorrufung teilnehmenden Mitgefühls; er richtet sich also an das Gemüt seines Empfängers und wird eben nur deswegen nicht Poesie, weil (und insofern) der allgemeine, ideale (alle

Menschen, nicht bloß die an dem Briefwechsel beteiligten, ansprechende) Inhalt und die künstlerisch durchgebildete Form fehlt. Bloße Geschäftsbriefe haben nur die Form des Briefes in der Anrede und dem Schlusse, sind aber ihrem Inhalte und ihrem Zwecke nach nur Abhandlungen.

203. Wie wir Dichtungen kennen gelernt haben, welche bloß durch ihre äußere Form Anspruch darauf machen, solche zu sein, so giebt es eine dritte Art prosaischer Darstellung, welche ganz offenbar nicht nur dem Zwecke der Belehrung, der Bereicherung des Wissens, der Kräftigung des Verstandes dient, sondern, obwohl sie es gleichfalls mit der Darstellung, Erörterung, Begründung des Wahren zu thun hat, doch auch das Gemüt des Hörers erfassen und dadurch ganz im Sinne der Poesie auf sein sittliches Wesen, sein Wollen und Thun, einwirken will, die also, wenn sie auch in der „ungebundenen“ Rede der Prosa dahingeht, doch die Kunstmittel der Poesie vielfach verwertet. Das ist die rednerische Prosa. Der Kanzelredner, der Politiker auf der Tribüne, der Ankläger und Verteidiger vor Gericht — sie alle wollen ja zunächst das, was sie als Wahrheit erkennen, darstellen, den Verstand, das Urteil des Hörers für ihre Meinung gewinnen, ihn zu dieser herüberziehen; aber das thun sie doch nicht bloß um dieses Zweckes willen, sondern als Folge davon soll auch das Wollen und Thun des Hörers im Sinne des Redners beeinflußt werden, er soll nicht bloß dessen Meinung verstehen und billigen, sondern sie so sehr

billigen, daß er nach ihr handelt: er soll die ihm verständlich gemachten und anschaulich dargestellten Lehren der Religion „sich zu Herzen nehmen“, sie sollen in sein Wollen übergehen, er soll nach den Vorschlägen des Redners im Parlamente, vor Gericht handeln, stimmen. Das ist der Zweck der Rede. Ihr Inhalt und dessen Darstellungsform wird beschreibender oder auch erzählender Art sein, sie wird zuweilen den Lehrton der Abhandlung, manchmal den Ausdruck des Briefes annehmen. So ist die Rede eine Verschmelzung der beiden andern Arten der Prosa mit ihren je zwei Unterarten.

204. Wie die darstellende Prosa, ganz besonders die erzählende, mit dem Epos vergleichbar ist, die mitteilende mit der Lyrik Verwandtschaft zeigt, so ist die Rede gerade durch die in ihr sich vollziehende Verschmelzung der übrigen Arten prosaischer Darstellung dem Drama zu vergleichen. Mit diesem hat sie auch das gemein, daß sie ihrem eigentlichen Wesen nach nicht zum Lesen bestimmt ist, vielmehr eine Versammlung von Zuhörern voraussetzt: ferner daß sie zur Verstärkung ihrer Wirkung des mündlichen Vortrages bedarf, welcher durch die Modulationen der Stimme des Redners, durch seine Körperbewegungen noch eindringlicher wirkt. So ist sie die wirksamste Art prosaischen Ausdruckes und, weil die Zwecke und Mittel aller übrigen Arten in sich zur Vereinigung bringend, die höchste Stufe prosaischer Darstellung, wie das Drama die höchste Stufe der Dichtkunst. Wie dieses erstrebt sie endlich eine Kathar-

sis (177) der Seele des Zuhörers: was von Zweifel, d. h. von Furcht und Hoffnung des Verstandes, was von Gemütserregung, d. h. von Furcht und Mitleid, der Gegenstand selbst und seine Darstellung durch den Redner wachgerufen, das soll am Ende geklärt, beruhigt sein — und wenn wir am Schlusse des Dramas sagen: So mußte es werden! müssen wir am Ende der Rede sagen: So muß es werden! Wenn wir ferner auch bei der besten Aufführung eines Dramas doch immer noch das Bewußtsein festhalten, daß uns eben nur ein Bild des Lebens, nicht wirkliches Leben vorgeführt wird, wenn wir uns also dabei in der Stimmung „zwischen Ernst und Spiele“ (163) befinden, so tritt in dem Ideengehalte der Rede volle Wirklichkeit vor uns, die uns zu unmittelbarem, oft augenblicklichem Handeln bestimmen will. Sonach könnte es fast scheinen, als überrage die Beredsamkeit, wenn sie in dem hier dargelegten Sinne als Kunst, als Redekunst, auftritt, das Drama an sittlicher und künstlerischer Bedeutung. Gewiß! der Redner kann mächtiger wirken als selbst der Tragiker, er ergreift die ganze Seele des Menschen: Verstand, Vernunft, Gefühl, Willen, er treibt oft sofort zur That. Aber dabei ist folgendes zu erwägen. Die meisten Reden beabsichtigen und erreichen nur eine Wirkung für einen bestimmten Zweck, für den gerade vorliegenden Gegenstand, sie erheben diesen nicht zum Allgemeinen, zur Idee, wenn sie natürlicherweise ihn auch mit Ideen durchdringen. So fast alle politischen und gerichtlichen Reden. Nur die Kanzelberedsamkeit

geht darüber hinaus; zwar hat ja auch die einzelne Predigt ein bestimmtes Thema, einen besonderen Inhalt, für den sie des Hörers Vernunft und Willen zu gewinnen strebt, aber sie thut dies immer im Zusammenhange mit der allgemeinen Idee des Gottesglaubens, der Gottesfurcht und der von diesen ausgehenden Tugenden, und so steht sie dem Drama in seiner höchsten Ausgestaltung, der Tragödie, am nächsten, welche ja auch durch den besonderen Fall, der ihre „Fabel" bildet, den Menschen an seine Würde und Hoheit, aber auch an seine Schwäche und Nichtigkeit mahnt. Ist doch auch das Drama in Griechenland sowohl als in Deutschland aus dem religiösen Kultus erwachsen (142. 143).

205. Auch der äußeren Form nach tritt in das Gebiet des Dramas die Rede über, wenn sie nicht als Rede eines einzelnen erscheint, sondern als eine Art Drama sich hinstellt im Wechselgespräche zweier oder mehrerer Personen, als Dialog. Hier hat der Schriftsteller auch noch die besondere Aufgabe des dramatischen Dichters, die Teilnehmer an der von ihm vorgeführten Unterredung in ihrem Wesen, ihrem Charakter bestimmt auszuprägen (191), Exposition (158), Entwickelung des Gesprächs und die Lösung in dramatischer Weise zu gestalten, also geradezu als dramatischer Dichter sich zu bewähren, wie dies Plato in seinen Dialogen, dazu vorbereitet durch seine Bestrebungen als tragischer Dichter, so vortrefflich, anschaulich und lebenswahr, echt dichterisch geleistet hat, ohne doch dadurch das Verständnis irgendwie zu erschweren, vielmehr durch den

Reiz der Darstellung dasselbe erleichternd. Wenn aber auch der Dialog seiner Form nach als eine Art von Drama auftritt, so kehrt er dennoch seinen Charakter als Prosa recht deutlich hervor, insofern er nur zur Entwickelung von Gedanken und Gedankenreihen angewendet wird, nicht zu Darstellungen, welche ihrem allgemeinen Inhalte, sowie ihrem Zwecke nach mehr in das Gebiet der Dichtkunst gehören. —

206. Nach den bisherigen Auseinandersetzungen erscheint uns also die Prosa in folgenden Arten:

I. Darstellende (objektive) Prosa,
   1. beschreibende,
   2. erzählende,
      (Übergang in die dichterische Darstellung = Schilderung);

II. Mitteilende (subjektive) Prosa,
   1. belehrende = Mitteilung von Gedanken,
   2. Brief = Mitteilung von Gefühlen;

III. Rednerische Prosa,
   1. Rede,
   2. Dialog.

207. Wie alle diese Arten und Unterarten sich der dichterischen Darstellung nähern können, je mehr sie nicht bloß verständlich, sondern auch sinnlich-anschaulich zu sein sich bemühen, so haben wir andrerseits auch Unterarten der Poesie gefunden, welche an erster Stelle mit dem Denken erfaßt sein, das Verständnis aber erleichtern und angenehmer machen wollen dadurch, daß sie auch zugleich der Phantasie eine Anregung bieten.

Es waren dies in epischer Form die Fabel, Parabel, das beschreibende, das Lehrgedicht, in lyrischer viele der ethischen Dichtungen.

208. Nach dieser Feststellung der Arten prosaischer Darstellung kann dazu gegangen werden, das oben (199) angegebene Stilgesetz der Prosa näher zu erläutern, zu betrachten, wie dasselbe in diesen verschiedenen Arten, durch deren Inhalt, Zweck und Form bedingt, zur Anwendung gebracht werden kann und soll. Wie schon in dem Vorworte, so muß freilich auch an dieser Stelle erklärt werden, daß hier keineswegs beabsichtigt wird und werden kann, eine Anleitung zu guter prosaischer Darstellung, eine Stilistik und Rhetorik zu bringen. Eine solche Anleitung wird überhaupt nicht viel nützen. Denn die Prosa ist ja zwar allerdings etwas Handwerksmäßiges, d. h. weil sie und soweit sie einem Bedürfnisse des gewöhnlichen Lebens dient, wird jeder der Rede nur einigermaßen mächtige Mensch die Sprache, welche er von der Mutter her, im Kreise seiner Angehörigen und Jugendgenossen, dann im Leben durch Hören und Lesen sich zu eigen gemacht, zu ausreichendem, d. h. verständlichem Ausdruck dessen, was er denkt und will, anwenden können, und die etwa dabei zu gebenden Regeln und Anweisungen werden der allereinfachsten Art sein, sich im wesentlichen auf Sprach- und Schreib-Richtigkeit beschränken können. Andrerseits geht — wie schon die vorige Darstellung zeigte — die Prosa auch vielfach über das gleichsam handwerksmäßig Erlernbare hinaus und muß darüber hinausgehen, wenn

sie ihre volle Wirkung erreichen will. Sie ist, wie ja die Sprache überhaupt, auch ihrerseits wenigstens eine Art von Kunst, sie muß in manchen ihrer Formen darnach streben, eine solche zu sein — und dann ist sie ebensowenig erlernbar wie alle wirkliche Kunst, dann gehört zu ihr Naturanlage, welche durch alle stilistischen und rhetorischen Vorschriften nicht ersetzt, in manchen Fällen vielleicht gar verdorben werden kann. Kenntnis und Anwendung der technischen Vorbedingungen seiner Kunst macht noch keinen Künstler, erlernen kann sie aber jeder. Ebenso kann Anweisung zur Anfertigung eines Geschäftsbriefes, eines lesbaren Protokolls über eine nicht zu verwickelte Verhandlung, zu sachgemäßer Erzählung eines einfachen Vorganges, zu einer verständlichen Beschreibung recht wohl gegeben werden und wirksam sein, zu einem Briefe im eigentlichen Sinne des Wortes, welcher freier Erguß des Gefühls, des Denkens des Schreibenden sein soll und bei dem es auf künstliche Anordnung und dgl. nicht ankommt, braucht man keine Regeln; die rednerische Prosa endlich steht der Kunst so nahe, daß sie entsprechende Naturanlage voraussetzt, durch Übung nach guten Mustern hinreichende Ausbildung finden, aber nicht schlechthin nach Regeln gelernt und eingeübt werden kann, falls solche nicht etwa bloß Anweisung geben sollen zu sophistischem Mißbrauch der Sprache oder inhaltsleerer Schönrednerei.

209. Welches ist nun die Hauptbedingung einer guten oder wenigstens erträglichen prosaischen Darstellung?

Der Schreibende muß die Sache, die er darstellen will, vollständig genau kennen, mag es sich um die Beschreibung eines Dinges, um Erzählung eines Vorganges, um Besprechung eines wissenschaftlichen oder sittlichen Gegenstandes handeln, er muß von der Sache erfüllt sein, muß eine gewisse Teilnahme für sie mitbringen (beim Briefe ist das alles ganz selbstverständlich), dann wird er auch über sie schreiben können — Pectus est quod facit disertum. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!“ (Man mute also Anfängern, jugendlichen Kräften nicht zu viel zu, zumal wenn sie in einer Frist, welche ihnen nicht gehörige Zeit zum Nachdenken, zu reiflicher Überlegung giebt, über einen ihnen nicht ganz bekannten Gegenstand sich schriftlich aussprechen sollen).

210. Vorausgesetzt ist hierbei nun freilich wieder, daß der Schreibende der Sprache hinlänglich mächtig ist. Diese Herrschaft über die Sprache aber — wie wird sie erlangt? Kann sie jeder oder wenigstens jeder Gebildete erlangen? In einem gewissen Grade ist das (nach 208) allerdings möglich. Der Umgang mit gereifteren, gebildeteren Menschen, das Anhören ihrer Reden, das Lesen gut geschriebener Bücher bereichert den aus dem jüngeren Alter mitgebrachten Sprachschatz an Worten und Wendungen; die Verwertung des so Gewonnenen im gewöhnlichen Verkehr und noch mehr im Aussprechen über (angemessene) ernstere, bedeutendere Gegenstände macht jenen Schatz stets mehr zu einem bleibenden, stets leichter zur Verfügung sich darbieten-

den Eigentum. Im gewöhnlichen Gespräche selbst werden wir aber, wo es sich um bedeutendere Dinge handelt, unsere Gedanken oft nicht gleich von vornherein mit einem Male klar und scharf genug auszusprechen vermögen; dies wird vielmehr erst durch Einspruch und unter Mithilfe der andern an der Unterredung Beteiligten erreicht werden. Diese Beihilfe immer mehr unnötig zu machen und uns zu befähigen, auch ohne sie verständlich, klar und sachgemäß zu sprechen, wird das Ergebnis fortgesetzter Übung im Schreiben sein. Stilus est optimus dicendi magister, heißt es mit Recht. Sobald wir nämlich unsere Gedanken niederschreiben, sind wir genötigt, sie uns erst ganz klar und scharf zurechtzulegen, um dann für ihren Ausdruck das geeignete Wort, die angemessenste Wortverbindung zu finden, was beim Gespräche nicht immer der Fall, auch nicht immer nötig ist, da hierbei oft Ton und Gebärde nachhilft. Was nicht klar genug gedacht ist, kann auch schriftlich nicht klar ausgedrückt werden. So wird nun, wie das Schreiben erst möglich ist, nachdem wir uns durch mündlichen Gebrauch der Sprache eine gewisse Beherrschung derselben erworben haben, durch das Schreiben wiederum Fertigkeit im mündlichen Ausdruck erlangt und gesteigert.

211. Wenn wir nun aber daran gehen, unsere Gedanken schriftlich auszudrücken, wie können wir wissen, ob wir dabei dem Stilgesetz der Prosa (199) entsprechend verfahren, d. h. ob wir uns verständlich ausdrücken. Mancher glaubt dies ganz sicher gethan zu haben und doch ist sein Schriftstück unklar, nicht voll-

kommen verständlich — weshalb? Weil er selbst mit der dargestellten Sache so vertraut ist, daß er manches als — ihm — selbstverständlich nur andeutet, was für andere durchaus nicht selbstverständlich ist, daß er es vergißt, seinen Gedanken die nötige bestimmte Fassung in der schriftlichen Darstellung zu geben. Dies wird er erst dann erreichen, wenn er es vermag, sich vollständig in die Seele eines andern, nämlich dessen, für den er schreibt, zu versetzen, wenn er von dessen Standpunkte aus den betreffenden Gegenstand betrachtet, ihn als einen mit diesem noch Unbekannten, wenn auch auf gleicher Bildungsstufe mit dem Schreibenden Stehenden anzusehen vermag, wenn er alle die Fragen und Einwände bedenkt und berücksichtigt, die ein solcher vorbringen könnte, kurz wenn er immer den Gedanken festhält, daß er nicht für sich, sondern für andere schreibt. Auch muß er den Bildungsgrad dieser sich stets gegenwärtig halten. In der Regel schreibt man für solche, welche im ganzen auf gleicher geistiger Entwickelungsstufe mit dem Schreibenden stehen, nur daß sie gerade über den Gegenstand, welchen dieser behandelt, weniger oder gar nicht unterrichtet sind. Oft allerdings wird auch für Leser von geringerer Vorbildung und Fassungskraft geschrieben, was die Sache erschwert und beim Schreiben nicht aus dem Auge gelassen werden darf. In allen Fällen aber wird es als ausreichende Probe dafür, daß der Aufsatz seinen Gegenstand verständlich, klar und angemessen dargestellt hat, angenommen werden können, wenn der Schreibende, nachdem er ihn

beendet, denselben noch einmal durchliest und zwar so, daß er sich dabei ganz auf den Standpunkt dessen versetzt, für den er schreibt. Geschieht dies in richtiger Weise (was ja freilich zunächst nicht leicht ist) und genügt dann das Schriftstück, d. h. giebt es vollständige Aufklärung über den behandelten Gegenstand, sodaß nun der Leser denselben ebenso genau kennt als der Verfasser, daß ihm nichts unklar bleibt, daß er auch mit einem gewissen Genusse infolge erweckter und gesteigerter Teilnahme an der Sache lesen kann, so ist alles erreicht. Das ist die Hauptregel, welche für schriftliche Darstellungen jeder Art gegeben werden kann. Alle andern, Einzelheiten berücksichtigende, Vorschriften sind eben nur Krücken, welche dem Anfänger die ersten Schritte möglich machen und erleichtern sollen. Durch eine Stilistik oder Rhetorik, so vortrefflich, umfangreich und gelehrt sie auch sein möge, hat noch niemand schreiben oder reden gelernt. Sie ist höchstens dazu gut, für die Beurteilung des von uns oder andern Geleisteten uns Anhaltspunkte zu geben.

212. Doch haben auch jene Krücken eben für den Anfänger ihren Wert; es sei deshalb im folgenden auf einiges aufmerksam gemacht, was jenem bei seinen Versuchen dienlich und förderlich sein kann. Es bezieht sich dies auf alle Arten prosaischer Darstellung, nur nicht auf den Brief in dem oben angegebenen Sinne. Für beschreibende, erzählende, lehrhafte Prosa, wie auch für die Rede lassen sich etwa folgende allgemeine Gesichtspunkte und Regeln feststellen.

In Bezug auf den darzustellenden Gegenstand hat 213. der Schreibende eine zweifache Arbeit, nämlich nach Inhalt und Form. Der Inhalt soll nicht bloß ihm selbst ganz klar sein, sondern auch in Worten so dargestellt werden, daß er dem Leser ebenso klar wird. Was heißt: klar? Klar wird mir ein Gegenstand, wenn ich ihn in seinen Umrissen und Begrenzungen scharf von allem, was ihn umgiebt, wie von allem ihm irgendwie Ähnlichen unterscheide. Sehe ich zunächst nur, daß ein Gegenstand in meinen Gesichtskreis tritt, ohne daß ich ihn näher erkenne, so wird er mir eben nur sichtbar (griechisch: δῆλος), wie z. B. einem Seefahrer eine Insel am Horizont; kommt er näher, so erkennt er, daß es eine Insel ist, er unterscheidet sie von dem umgebenden Meere, die Umrisse ihrer Berge werden ihm erkennbar, er sieht jetzt die Insel klar (griechisch: φανερός). Die dritte Stufe des Erkennens, des sinnlichen sowohl wie des geistigen, ist die Deutlichkeit (σαφής). Deutlich wird mir ein Gegenstand, wenn ich ihn nicht bloß scharf von andern, benachbarten oder ähnlichen unterscheide, sondern auch seine einzelnen Teile und ihr Verhältnis zu einander erkenne. Dem Schreibenden muß nun zunächst sein Gegenstand klar sein in dem eben entwickelten Sinne, er muß also sein Thema in scharfer Abgrenzung erfaßt haben. Enthält das Thema nur einen Begriff (z. B. das Pferd, Das Gold, Die Perserkriege, Die Habsucht u. ä.), so muß zuvörderst dieser Begriff genau festgestellt, d. h. durch das Denken von allen verwandten und ähnlichen gesonder-

dert werden. Weil aber hierbei schon auch die einzelnen wesentlichen Merkmale desselben erkannt und festgestellt werden müssen, so vollzieht sich dabei auch zugleich die Denkthätigkeit, welche jenen Begriff deutlich macht. Bringt das Thema zwei Begriffe, sei es in Beiordnung (z. B. Gold und Eisen), sei es als einen Satz (wenn auch nicht in der Form eines solchen, z. B. Über den Wert der Zeit = die Zeit hat einen großen Wert, welchen? weshalb?), so gilt es zunächst, durch Denken diese beiden Begriffe sich klar und dann, zum Teil gleichzeitig damit, sich deutlich zu machen. Und so ist in allen Fällen zu verfahren.

214. Hat man so die Grenzen des Themas abgesteckt, so handelt es sich darum, alle in den Umkreis desselben gehörenden Gedanken aufzufinden. Dies geschieht bei erzählenden und beschreibenden Stoffen naturgemäß an der Hand der Erfahrung, d. h. auf Grund dessen, was man von dem betreffenden Gegenstande gesehen, gehört, gelesen hat; wo die eigene Erfahrung nicht ausreicht, da treten Schriften über die Sache ein: man muß nachlesen, den Gegenstand durch Studium zu seinem Eigentume machen, sich die Herrschaft über den Stoff erwerben. Anders ist es bei der lehrhaften Prosa, wobei der Schreibende seine Gedanken über eine Sache entwickeln soll. Hier wird es nicht auf ein Nachlesen ankommen — ein solches wird oft gar nicht möglich sein — sondern es gilt, nachzudenken, d. h. mit dem eigenen Denken dem Thema alle die Gedanken abzugewinnen und abzuringen, die in demselben liegen, die

zu seiner vollen, erschöpfenden Darstellung nötig sind. Ein großer Teil derselben wird sich schon bei der vorhin (213) besprochenen Thätigkeit, durch welche wir das Thema selbst uns klar und deutlich zu machen suchen, einstellen, die andern werden wir durch fleißiges Nachdenken, durch Betrachtung des Gegenstandes von allen Seiten, welche er überhaupt der Betrachtung bietet, uns gewinnen müssen. Bekannt ist ja der Vers: Quis? quid? ubi? quibus auxiliis? cur? quomodo? quando? welcher eine Reihe von Fragen enthält, die man an das Thema richten soll — ein Hilfsmittel, das freilich wohl nicht überall mit Erfolg anzuwenden sein wird, aber doch manchmal immer noch zur Auffindung eines Gedankens förderlich sein kann. Besonders vermag es gute Dienste zu leisten schon bei der Klarmachung des Themas selbst, bei dessen Feststellung und Begrenzung. Noch weiter wird wohl der Schreibende gefördert, wenn er dann die Frage sich vorlegt: Ist der im Thema gegebene oder nach richtiger Auffassung desselben aus ihm formulierte Gedanke wahr, d. h. entspricht er der Erfahrung, beziehungsweise den Gesetzen des Denkens? — und ferner: Was folgt aus demselben? Diese Einteilung des ganzen Gedankenstoffes nach den drei an das Thema zu stellenden Fragen: Was heißt es? Ist es wahr? Was folgt daraus? wird bei dem Suchen nach ausreichender Beantwortung derselben auf eine ganze Reihe von Gedanken führen und zugleich diesen schon von vornherein eine gewisse Ordnung geben. Anleitung zu solcher — je nach dem

Thema und dem beabsichtigten Umfange der Darstellung mehr oder weniger geistige Anstrengung und Zeit erfordernden, jedenfalls aber, bevor die Feder zur Hand genommen wird, zu einem Abschluß zu bringenden — „Gedanken-Suche", Übung in ihr mit Fingerzeigen zur Auffindung von Gedanken durch Ideen-Association u. ä. wird als ein Mittel zur Belebung und Heranbildung des Denkens im Schulunterrichte mit Erfolg nach allen Seiten hin betrieben werden können. — Alle Gedanken, welche so gewonnen worden, kann man sich ja, wenn dem Gedächtnis nicht zu trauen ist, kurz aufschreiben (Kenntnis und Anwendung der Stenographie nach dem besonders für Schulzwecke allein zu empfehlenden s. g. Neu-Stolzeschen System ist hierfür, wie überhaupt beim Entwerfen schriftlicher Arbeiten, höchst förderlich). Dieses Niederschreiben der einzelnen, durch Nachdenken gefundenen Gedanken geschieht zuerst ohne Rücksicht auf irgend welche Ordnung, obgleich eine solche in der Hauptsache wenigstens, wie schon vorhin bemerkt worden, sich gleichzeitig mit dem Nachdenken über den Gegenstand selbst herausgebildet haben wird. Glaubt man nun so eine ausreichende Reihe von Gedanken zusammen zu haben, so beginnt die eigentliche Thätigkeit des Schreibens oder vielmehr zunächst auch noch der Vorbereitung auf dieses.

215. Mit dem gewonnenen Gedankenvorrat nämlich wird ferner nun so verfahren werden müssen, daß die einzelnen Gedanken einer Prüfung unterzogen werden und zwar: 1, jeder von ihnen an und für sich in Be-

zug auf seinen Wert, 2, in seinem Verhältnis zu dem Thema; daran wird sich 3, ein Überblick über das Ganze notwendig anschließen zu dem Zwecke, festzustellen, ob es eben auch wirklich ein Ganzes ist.

Erst ist also jeder einzelne Gedanke zu prüfen, 216. ob er richtig ist und zwar: a) ob historisch richtig, d. h. ob er der durch eigene Anschauung gewonnenen oder durch andere Zeugnisse, mündliche wie schriftliche, beglaubigten Erfahrung nicht widerspricht, und b) ob er logisch richtig ist, d. h. ob er nicht gegen ein Denkgesetz verstößt. Jene historische Richtigkeit wird in den meisten Fällen nicht allzuschwer festzustellen sein (es sei denn, daß es sich um die Begründung neuer Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung handelt), jedenfalls nicht in Aufsätzen von Anfängern. Man gehe aber sorgfältig zu Werke, so daß, wenn man über eine Thatsache nicht volle Sicherheit hat, man nicht versäume, nachzufragen bezw. nachzulesen. Ein Verstoß gegen die Denkgesetze innerhalb eines einfachen Gedankens — um solche handelt es sich hier zunächst allein — scheint nicht leicht möglich zu sein, kommt aber doch bei Anfängern oft genug vor, besonders in der Art, daß von einem Gegenstande etwas ausgesagt wird, das zwar in vielen Fällen richtig ist, aber nicht in allen, daß also ein allgemeines Urteil ausgesprochen wird, welches kein allgemeines sein darf, weil eben sein Prädikat nicht im Wesen des Subjekts liegt. Beispiel eines solchen logischen Fehlers wäre: Der Habsüchtige wird zum Mörder — in dieser kurzen Fassung als ein solcher Fehler leicht erkennbar.

217. Ist nun diese Prüfung, gleichsam eine Musterung der zum Heeresdienste einzuberufenden Mannschaften mit Rücksicht auf ihre Tauglichkeit zu diesem Dienste, beendet, so fragt es sich zweitens, ob der an sich als gesund und kräftig (= als richtig) anerkannte Gedanke auch gerade und genau in dieses Thema gehört. Diese Frage ist eine nicht für alle Fälle gleichmäßige, ihre Lösung hängt ja ab von dem Umfange, in dem —, von der Gründlichkeit, mit der das Thema bearbeitet werden soll. Selbstverständlich wird in einen Aufsatz von einigen Seiten ein Gedanke nicht hinein gehören, der, wenn über denselben Gegenstand ein Buch geschrieben werden sollte, recht wohl in ihm eine Stelle finden könnte. Ein Fehlgriff in dieser Beziehung wird sich, wie später (219) näher darzuthun, bei der Anordnung und Verbindung der Gedanken meist bemerklich machen.

218. Dasselbe wird der Fall sein bei Fehlern in dem, was jetzt als dritte und letzte Thätigkeit beim Auffinden des Stoffes zu besprechen ist. Es ist das die Frage: Ist das Thema erschöpft? d. h. sind alle Gedanken zusammengefunden, welche dasselbe erfordert und zwar, wie bei der vorigen Thätigkeit, entsprechend dem Umfange und der Gründlichkeit der Abhandlung; Lücken in dieser Beziehung werden gleichfalls bei der Anordnung und Gliederung des Stoffes sich fühlbar machen.

219. Nachdem in solcher Weise die Thätigkeit des Auffindens des Stoffes, der inventio, zum Abschluß gebracht worden, kommt es darauf an, den so gewonnenen einzelnen Gedanken und Thatsachen eine entsprechende,

d. h. das Verständnis ermöglichende und erleichternde Form zu geben und zwar in zweierlei Beziehungen, einmal als dispositio und dann als elocutio. Jene kann man deutsch: Darstellung nennen, sie hat es nämlich damit zu thun, die einzelnen Gedanken oder Thatsachen so darzustellen, daß sie in gehöriger Ordnung, Verbindung, Gliederung, in fortschreitender Entwickelung vor den Leser treten. Die elocutio oder der Ausdruck bezieht sich auf die Wahl der Worte, der Wort- und Satz-Verbindungen zum Zwecke des klaren, deutlichen, angemessenen, gefälligen Ausdrucks der Gedanken.

220. Bei der Darstellung sind wieder dreierlei Dinge zu beobachten und zwar ist wiederum 1, jeder einzelne Gedanke in Bezug auf seine Stellung in dem Ganzen zu betrachten, 2, in seiner Verbindung mit den andern Gedanken, 3, ist ein Überblick über das Ganze nötig, welcher darauf achtet, ob dieses in seinen einzelnen Teilen eine angemessene, leicht erkennbare, das Verständnis und die Teilnahme des Lesers fördernde Gliederung zeigt.

221. Über Gedankenordnung (dispositio) ist schon sehr vieles gesagt und geschrieben worden und es giebt einzelne vortreffliche Anleitungen dazu nebst Beispielen und Mustern in Menge. Deshalb soll hier, ohne in das Nähere zu sehr einzugehen, nur einiges als einfaches Hilfsmittel bei dieser wichtigen Thätigkeit angeführt werden. Die Einordnung der Gedanken und Thatsachen wird eine sehr verschiedene sein zunächst nach der Art des Inhalts. Ein erzählender Aufsatz braucht sich ja

nur an die zeitliche Reihenfolge der zu erzählenden Dinge zu halten und sie in dieser Reihenfolge darzustellen; ein beschreibender wird entweder erzählend verfahren können, d. h. so, daß er uns die einzelnen Teile des zu beschreibenden Gegenstandes in der Reihe vorführt, wie sie nacheinander dem an sie herantretenden Beschauer zu Gesicht kommen, oder in welcher derselbe aus ihnen zusammengesetzt worden ist. Jenes kann z. B. bei der Beschreibung einer Gegend hinlänglich angemessen sein, dieses bei der eines zusammengesetzten Werkzeuges, einer Maschine u. ä. Das wird genügen, wenn es sich lediglich darum handelt, ein Verständnis des betreffenden Gegenstandes zu ermöglichen, also zu rein wissenschaftlichen oder Gebrauchs-Zwecken. Dieses Verständnis wird aber verstärkt und lebendiger werden dadurch, daß in solchen Beschreibungen der am meisten hervortretende oder der wesentlichste Teil des Gegenstandes zuerst hervorgehoben, alle anderen Teile in ihrem Verhältnis, ihrer Beziehung zu ihm vorgeführt werden, daß also das Ganze von einem Mittel- und Kern-Punkte aus zum Verständnis gebracht wird. Es gewinnt dann die Beschreibung, wie nicht minder die Erzählung — denn auch für diese gilt es — einen Ausgangspunkt, ein „Prinzip“, von dem aus die Einzelheiten sich bequemer und zugleich anschaulicher erklären. Ein tüchtiger Physiker wird eine Dampfmaschine, einen Telegraphen weit faßlicher beschreiben können als ein bloß „praktischer Techniker“, mag dieser auch die Maschine, ihre einzelnen Teile weit genauer kennen,

sie weit besser zu handhaben verstehen; ein solcher kann durch ungeordnete (prinziplose) Aufzählung des Wesentlichen und Unwesentlichen, die uns keine Kleinigkeit erläßt, mag sie für den Zweck des Ganzen auch noch so gleichgültig sein, die Auffassung, das Verständnis verwirren, während jener mit einigen kurzen Worten uns das Wesen der Sache nahe zu bringen vermag. — Zu den beschreibenden Aufsätzen sind auch die „Charakteristiken" zu rechnen (nebenbei gesagt, eine Art Themata, welche, mögen sie der Geschichte oder Dichterwerken entnommen sein, für Anfänger nicht immer geeignet ist). Hier werden die einzelnen charakteristischen Züge des Wesens einer Persönlichkeit von einem Mittelpunkte aus, welcher alle Äußerungen desselben bestimmt, als aus ihm hervorgehend nachzuweisen und zu erklären sein. Ähnlich ist es bei Vergleichungen. Hier sind die wesentlichen Punkte der Ähnlichkeit wie der Verschiedenheit scharf hervorzuheben und dadurch die Vergleichung klar und deutlich zu machen. Bei allen diesen Darstellungen kann im Grunde genommen die Anordnung vor sich gehen nach den drei Gesichtspunkten, von denen schon oben (214) gesagt worden, wie sie bei der Gedankenauffindung mit Vorteil beobachtet werden können, nämlich, daß man sich fragt: 1. Was heißt das? Das will sagen, daß man sich den Gegenstand und das, was man von ihm in dem anzufertigenden Schriftstücke sagen will, recht klar (213) macht, so durch Verwandlung des nicht durch einen Satz ausgedrückten Themas in einen solchen, wie (um recht einfache Beispiele zu

zu wählen): „Der dreißigjährige Krieg“ hat über Deutschland großes Unglück gebracht; „Die Schlacht bei Leipzig“ war eine entscheidende; „Das Hirschberger Thal“ ist sehr anmutig; „Wallenstein“ war höchst ehrgeizig; „Gold und Eisen“ sind beide nützlich, können aber auch schaden u. ä. 2. Ist das wahr? Hier hat die Begründung dieser Urteile durch Erzählung, Beschreibung, Nachweis der Thatsachen, der Ähnlichkeit u. ä. im einzelnen zu erfolgen; dadurch wird der Gegenstand, „ins Breite entfaltet“, deutlich. 3. Was folgt daraus? Hier ist der Abschluß des Ganzen, der aus allen Prämissen gezogene Schluß, das aus der gesamten Darstellung gewonnene Endurteil über den Gegenstand zu bringen, dessen Wesen zu zeigen.

222. Eben dieselben drei Fragen werden nun aber erst recht zur Geltung kommen bei den eigentlich lehrhaften Aufsätzen, mag das Thema aus einem Begriffe, aus einem Satze oder aus mehreren bestehen, mögen diese Sprichwörter, Sentenzen, Zusammenstellungen solcher enthalten, mag die Besprechung eines Gedichtes, eines Buches u. ä. verlangt werden, z. B. bei Thematen, wie: a) Die Gesundheit; b) Die Elemente hassen das Gebild der Menschenhand; Glück und Glas — wie leicht bricht das; c) Daß wir Menschen nur sind, der Gedanke beuge das Haupt dir, Doch daß Menschen wir sind, richte dich freudig empor; Erst wäge, dann wage! und: Frisch gewagt ist halb gewonnen! Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande — und: Der Heller gilt am meisten da, wo er geschlagen ist; Unterschied

zwischen: sprechen, sagen, reden; d) Über Schillers Sprüche des Confucius, Glocke, Spaziergang, Wilhelm Tell; Über Lessings Abhandlungen über die Fabel u. ä. Bei den unter a) und b) gegebenen Thematen ist die Anwendung jener drei Fragen zum Zwecke der Anordnung des Stoffes ganz augenscheinlich die einfachste, förderlichste; bei denen unter c) ergiebt sich eine Zwei- (oder Drei-) Teilung jeder dieser Fragen. Nur bei den unter d) wird insofern eine etwas veränderte Fragestellung eintreten, als diese bei solchen Thematen lauten wird: 1. Was heißt das? = welches ist der Inhalt? und zwar bei Gedichten (wie auch bei eigentlichen, d. h. dichterisch (sinnlich-anschaulich) gefaßten, Sprichwörtern, z. B. Gott giebt wohl die Kuh, aber nicht den Strick dazu) a) der sachliche Inhalt (die Fabel des Gedichtes), b) der durch sie anschaulich gemachte Gedankeninhalt; 2. Ist es wahr? = ist es in einer diesem Inhalte angemessenen Weise dargestellt und zwar a) in Bezug auf Darstellung des Stoffes (Disposition, bei Dichterwerken: Ökonomie genannt), b) in Bezug auf den Ausdruck α) in den einzelnen Worten, β) in der Gliederung der Sätze, Perioden, Abschnitte, bei Gedichten auch noch γ) auf den Ausdruck durch Rhythmus, Vers, Strophe (Reim); 3. Was folgt daraus? = Urteil über Wert und Bedeutung des besprochenen Werkes.

223. Die Beantwortung der ersten dieser drei Fragen ist immer schon gegeben, sobald über das Thema in der früher besprochenen Weise ausreichend nachgedacht, sein Begriff dem Inhalte und Umfange nach scharf fest-

gestellt worden. Mehr Schwierigkeit kann die Ordnung der zu Frage 2, gewonnenen Gedanken verursachen. Dafür lassen sich nun aber bei der großen Verschiedenheit der Themata allgemeine Regeln nicht geben, weshalb denn auch so viele Hilfsmittel, so viele Anleitungen zur Entwerfung von Dispositionen zu Tage getreten sind. Ein in einfacher Weise logisch geschultes Denken wird das beste Hilfsmittel sein. Die Gliederung einer Gedankenreihe nach dem Gesetze der divisio = der Einteilung der Gattung in ihre Arten (z. B. die Poesie zerfällt in epische, lyrische, dramatische), sowie die der partitio = der Zerlegung des Ganzen in seine Teile (z. B. der tierische Körper besteht aus Kopf, Rumpf, Gliedmaßen) ist ja nicht so schwer faßlich, wenn auch die Anwendung dieser Teilungen dem Anfänger, der nicht an klares Denken — besonders an scharfes Definieren — gewöhnt ist, manchmal nicht gleich gelingen will. Für die Behandlung von Sprüchen (Sprichwörtern, Sentenzen) ist von alters her schon als Gebrauchsanweisung die Form der „Chrie“ aufgestellt worden, eine Form, welche auch wirklich einen Anhalt bei der Anordnung des Stoffes solcher Themata giebt, im wesentlichen aber sich auf die obige Dreiteilung zurückführen läßt. Der erste Teil der Chrie, das exordium, welches das Thema selbst einführt, wird hier erst später (226), wo von der „Einleitung“ die Rede ist, behandelt werden. Es folgt dann die expositio oder paraphrasis — das ist nach Obigem Frage 1; dann die argumentatio (probatio) = der Nachweis der

Wahrheit, dann die refutatio (contrarium) = die Widerlegung entgegenstehender Ansichten — beides gehört zu Frage 2; ebendasselbe ist der Fall mit dem exemplum und testimonium und zwar so, daß jene zwei, als Beweis und Widerlegung aus dem Wesen der Sache geschöpft, schlechthin Gültigkeit haben, das „Beispiel“ und die Anführung von „Gewährsmännern“, die dasselbe oder ähnliches gesagt haben, diese Beweisführung eben nur unterstützen und dem durch sie angestrengten Denken des Lesers eine gewisse Erholung gewähren. Eigentlich beweiskräftig sind natürlich weder die Beispiele, noch die „Zeugnisse“ andrer; ist der Gedanke aus dem Wesen der Sache als wahr erkannt und dargestellt worden, so wird durch ein Beispiel seine Wahrheit nicht größer, sie wird es auch nicht dadurch, daß ein andrer dasselbe gesagt — und wäre das auch der größte Weise. Es hat dies also für die Sache selbst keinen besonderen Wert, es dient nur zur Verstärkung des Eindrucks. So können wir nun einfacher sagen: Der Beweis für die Wahrheit (oder Unwahrheit) des zu behandelnden Spruches ist a, ein logischer = aus dem Wesen der Sache selbst hergeleiteter, b, dieser Beweis wird durch die aus der Erfahrung gewonnenen Beobachtungen und (oder) durch Zustimmung anderer bestätigt. Darnach zerfällt die Beantwortung der Frage 2 in zwei Teile, den logischen und den historischen Beweis. Der letzte Teil der Chrie, die conclusio, der Schluß, ist eben die Beantwortung der Frage 3: Was folgt daraus? (vgl. 228). —

224. Diese Hauptgrundsätze für die Anordnung des Stoffes müssen genügen, weil bei der Verschiedenartigkeit der Themata nähere und doch allgemeine Vorschriften nicht aufgestellt werden können; sie genügen aber auch wirklich dem, welcher den zu behandelnden Gegenstand durch gehöriges Nachdenken, Nachlesen und wieder Nachdenken über das Gelesene sich ganz klar und deutlich gemacht hat. Es wird nun aber auch eine Probe gemacht werden müssen, ob jeder Gedanke an seiner richtigen Stelle steht. Zu dieser Probe kommt es, sobald der Schreibende an die zweite Aufgabe herantritt, welche die Darstellung (220) ihm auferlegt, nämlich an die Verbindung der Gedanken miteinander. Von Wichtigkeit ist hierbei die Wahl der Bindewörter (Anfänger brauchen u. a. oft falsch: denn, statt: nämlich), überhaupt der Satzanfänge; ebenso ist genau zu beachten, ob ein Gedanke in das Verhältnis eines unter= oder beigeordneten zu setzen ist. Läßt diese Verbindung eines Gedankens mit dem vorangehenden sich nicht sofort ohne besondere Mühe herstellen, müssen wir den entsprechenden Übergang erst lange suchen, dann wird fast immer ein Fehler in der Anordnung vorhanden sein. Von Gedanke zu Gedanke muß der Leser auf bequemer Brücke fortgeführt werden, so daß er eine Kluft, einen Mangel an Zusammenhang nie gewahr wird. Ist das der Fall, schreiten die Gedanken in ungesuchter logischer Verbindung ununterbrochen und stetig vorwärts, dann wird ihre Anordnung eine richtige sein, dann wird auch die Gedankenverbindung dazu

beitragen, daß der Inhalt klar und deutlich wird, die Darstellung einen gefälligen Eindruck macht. Wer an streng geordnetes logisches Denken gewöhnt ist, der wird diese Verbindung der Gedanken, wie die sie bedingende richtige Anordnung dieser, unschwer finden; wer jenes nicht gelernt hat, der kann ja wohl durch Übung in Anfertigung von Aufsätzen stets mehr einigermaßen dazu gebracht werden. Einen sehr schlagenden Beweis dafür, daß Anordnung und Verbindung der Gedanken wohl gelungen ist, findet man in Fällen, wo nach Fertigstellung eines Aufsatzes noch ein guter, zur Sache gehöriger Gedanke sich darbietet — wenn es dann Mühe macht, diesen in dem festen Gefüge des schon Fertigen ohne große Veränderungen an seiner Stelle gut unterzubringen, dann hat dieses Gefüge seine Probe bestanden.

225. Die richtige Anordnung und logische Verbindung der Gedanken macht aber in Bezug auf dispositio noch nicht alles aus bei einem Aufsatze, zumal einem lehrhaften. Von diesen Thätigkeiten bezog sich die eine auf jeden einzelnen Gedanken mit Rücksicht auf seine Stellung in dem Ganzen, die andre auf das Verhältnis der einzelnen Gedanken zu einander in ihrer Reihenfolge. Dazu kommt nun noch eine dritte Aufgabe, deren Lösung gerade so, wie bei der Auffindung des Stoffes, einen musternden Überblick über das Ganze verlangt. Wir fragen nämlich drittens: Zeigt die Darstellung (220) die gehörige Gliederung? Hierbei handelt es sich nicht mehr darum, daß jeder Ge-

danke an seiner richtigen Stelle steht und mit den andern gehörig verbunden ist, sondern welchen Gesamteindruck die so hergestellte Ordnung und Verbindung macht mit Rücksicht auf das Verhältnis der einzelnen Teile des Ganzen. Ist dieses ein richtiges? ist das Wichtigere auch als solches durch Stellung, Umfang, Behandlung genügend hervorgehoben, das minder Wichtige entsprechend dargestellt? Äußerlich werden ja die einzelnen Glieder einer Abhandlung durch „Absatz", durch Beginn einer neuen Zeile, kenntlich gemacht und es kann demnach fast ganz äußerlich schon beurteilt werden, ob jeder einzelne Teil die ihm gebührende Berücksichtigung gefunden hat. — Mit dieser Arbeit der Gliederung beginnt die Thätigkeit des Schreibenden schon eine künstlerische zu werden, sie bezweckt ja, dem ganzen Aufsatze eine dem Gegenstande, seiner Idee angemessene, vollkommene, also schöne Form zu geben. Wie der Maler, der Bildhauer, der Baumeister nicht damit zufrieden sein darf, wenn jede seiner Figuren, jeder einzelne Teil seines Werkes richtig und sachgemäß entworfen, wenn alles am rechten Platze und in gehörigem Zusammenhange dargestellt ist, sondern nun auch einen Blick auf das Ganze wirft und nachsieht, ob dieses als solches den beabsichtigten Eindruck macht, ob das Bedeutende bedeutend hervortritt, das minder Bedeutende sich angemessen zurückhält, ob Ebenmaß und Harmonie vorhanden, ob kein „Abfall von Mensur" stattfindet, und was dergleichen mehr ist: ebenso wird auch ein prosaischer Aufsatz nach ähn-

lichen Gesichtspunkten zu beurteilen sein, wenn seine Darstellung eine annähernd künstlerische, formvollendete sein soll. Daß dies besonders bei denjenigen Arten der Prosa, welche der Poesie näher stehen, bei der Schilderung, noch mehr bei Rede und Dialog, der Fall sein wird, ist selbstverständlich. Eine angemessene, übersichtliche Gliederung erleichtert gleichfalls das Verständnis, macht den Eindruck zu einem gefälligen.

226. Wenn oben erwähnt ward, daß die Gliederung der Gedanken in entsprechende Gruppen äußerlich durch „Absatz“ angedeutet wird, so werden in solcher Weise vornehmlich zwei Teile einer Abhandlung kenntlich zu machen sein, von denen bisher nicht geredet ward, weil sie eben nicht eigentlich zum Aufsatze gehören, das ist Einleitung und Schluß. — „Aller Anfang ist schwer!“ und so wird es oft minder Geübten nicht leicht, die Einleitung zu finden. Wer den Aufsatz mit einer Hinweisung auf das in der Überschrift gebrachte Thema beginnen wollte (etwa: Das Gold. — Dieses vielbegehrte Metall u. s. w.) würde eben keine Einleitung bringen. Wie soll diese beschaffen sein? Sie entspricht der Eingangsthür eines Hauses. Diese hat bekanntlich zwei Seiten, eine äußere und eine innere; jene steht mit dem, was draußen ist, in Verbindung, diese mit dem, was drinnen im Hause ist. So muß auch die Einleitung einen Gedanken enthalten, welcher an sich nicht ins Thema gehört, andrerseits aber doch zu demselben so in Beziehung steht, daß er eine Verbindung des Inhalts des Themas mit dem, was außer dem-

selben liegt, herstellt. Es muß also dieser zur Einleitung dienende Gedanke ein allgemeinerer sein als der in dem Aufsatze zu behandelnde. Ist das Thema nur durch einen Begriff, ein Wort ausgedrückt, so ist das Natürlichste und Einfachste, in der Einleitung von dem übergeordneten Begriffe, von dem genus, dessen species (Erscheinungsform) besprochen werden soll, zu reden. Z. B. bei Behandlung des Themas: „Das Gold“, ist eine Einleitung, welche von den Metallen überhaupt spricht, in der einfachsten Weise so zu bilden, daß man sagt: Zu den bekanntesten Metallen gehört das Gold. Hier zeigen sich ganz klar die beiden Teile der Einleitung, die oben mit den zwei Seiten der Hausthür verglichen wurden. „Gold“ entspricht der innern, „Metalle“ der äußeren. Zu beachten ist dabei, daß der zur Einleitung zu wählende Begriff und Gedanke als dem Leser bekannt, als unbestritten muß vorausgesetzt werden können. Es muß mithin so geschrieben werden, daß der Leser diesen Begriff kennt, mit diesem Gedanken einverstanden ist. Danach richtet sich die Wahl des genus. Dies wird nicht in allen Fällen das s. g. genus proximum sein, d. h. die nächst höhere Art, sondern oft wird die Wahl des genus bestimmt werden durch die Rücksicht auf den Leser, seinen Bildungsgrad, sein Verständnis; außerdem aber auch noch durch den Zweck der Abhandlung, durch den Leserkreis, für den sie geschrieben ist. Ein Aufsatz über „Das Pferd“, zu naturwissenschaftlichen Zwecken und für Naturkundige geschrieben, wird zum genus den Begriff:

Einhufer oder auch: Dickhäuter, Pachydermen, nehmen können; hat er landwirtschaftliche Zwecke und einen landwirtschaftlichen Leserkreis vor Augen, so wird er das genus: Haustiere dgl. wählen. Jene Rücksicht auf den Leser u. s. w. ist dieselbe, welche bei jeder Begriffsbestimmung (Definition) genommen werden muß. — Besteht das Thema aus mehreren Begriffen, welche dasselbe Genus haben („homogen" sind), z. B. Eisen und Gold, so findet sich leicht als Einleitung das Genus: Metalle. Sind sie aber nicht homogen, wie z. B. Über Schillers Lied von der Glocke, so wird einer von ihnen herausgenommen und dessen Genus für die Einleitung verwendet werden müssen. Ebenso ist es, wenn das Thema in der Form eines Satzes gegeben wird, z. B. Aller Anfang ist schwer; hier wird die Einleitung den Begriff „Anfang" oder auch „schwer" verwerten.

227\. In jedem Falle muß aber der die Einleitung bildende Satz oder die Sätze, aus denen sie besteht, zuletzt in geeigneter Weise übergehen zu der Nennung des Themas. Dieses muß in jedem Aufsatze am Ende der Einleitung genau und klar (also nicht etwa z. B. in der Form eines Nebensatzes) hingestellt werden. Dahinter ist ein Absatz zu machen, wie ein solcher sich auch vor der Nennung des Themas empfiehlt, wenn eine umfangreichere Einleitung vorausgeht, so daß jene dann einen besonderen Absatz bildet. Endlich muß der einleitende Gedanke nicht bloß richtig gewählt sein, er muß nicht nur ungezwungen und angemessen zur Nennung des Themas hinführen, sondern es ist auch sein

Verhältnis zu dem ganzen Aufsatze zu berücksichtigen in Bezug auf dessen Gliederung — ganz einfach gesagt: Die Einleitung darf im Verhältnis zu dem ganzen Umfange der Abhandlung nicht zu lang sein, aber andrerseits auch nicht zu kurz.

228. Ähnlich ist es mit dem Schluß. Dieser soll nicht eben nur das Ende des Aufsatzes, das Aufhören des Schreibens sein, sondern wirklich ein Schluß in zwei Bedeutungen dieses Wortes. Einmal soll er das Ganze abschließen dadurch, daß er das Ergebnis desselben kurz zusammenfaßt und die aus ihm hervorgehenden Folgerungen als Schlüsse im logischen Sinne ausspricht; er soll zweitens, wie das Schließen einer Kette dadurch erfolgt, daß ihr letztes Glied mit dem ersten verbunden wird, wieder zurückführen zu dem Eingange und, in umgekehrtem Verhältnis zur Einleitung, wie diese von außen in den Stoff hineingeführt hat, so uns von innen nach außen führen, d. h. auf einen allgemeineren Gedanken, als der nach dem Thema behandelte ist, ausgehen. — Weil der Schluß diese beiden Zwecke hat, wird er besonders um des ersteren willen manchmal etwas länger, bisweilen bedeutend länger ausfallen müssen als die Einleitung, zumal in dem Falle, wo, wie dies bei minder ergiebigen oder weniger eingehend behandelten Thematen, bei minder umfangreichen Aufsätzen angängig, oft notwendig ist, der dritte Teil der Ausführung, die Beantwortung der Frage: Was folgt daraus? (223) zugleich als Schluß benutzt wird. Vollständig wegbleiben kann der Schluß nur da, wo eine

ganz ungereimte Behauptung, Beschuldigung u. a. bloß durch eine kurz und scharf gefaßte Aufzählung der zur Widerlegung ausreichenden Thatsachen abgefertigt werden kann — den Schluß mag dann der Urheber jener Behauptung u. s. w. sich selbst daraus ziehen.

229. Durch die beiden Thätigkeiten der inventio und dispositio, der Beschaffung des Gedankeninhalts und der Darstellung (der Ordnung, Verbindung und Gliederung) jenes Inhaltes, ist die ὕλη, das Baumaterial herbeigeschafft und zum Zwecke des Baues in seinen einzelnen Teilen hergerichtet worden, jedes für einen bestimmten Platz, zu einem bestimmten Zwecke mit angemessener Rücksicht auf das Ganze; nunmehr kann die Ausführung des Baues selbst erfolgen. Man könnte das auch so veranschaulichen, daß man sagte: Es ist damit die Arbeit verrichtet, welche der Maler geleistet hat, wenn er die Umrisse seiner Gestalten auf die Fläche gezeichnet, jeder ihren passenden Platz und die angemessene Verbindung mit ihrer Umgebung verschafft hat; hierauf erfolgt nun die Farbengebung, die Verteilung von Licht und Schatten. Das ist die dritte der bei der Anfertigung eines prosaischen Schriftstückes auszuübenden Thätigkeiten, bekannt unter dem Namen elocutio, d. h. Ausdruck in Worten. Auch hierbei sind wieder drei Dinge zu beobachten, von denen in ähnlicher Weise, wie bei der Stoffauffindung und Darstellung, das erste sich auf die einzelnen Worte bezieht, das zweite auf jedes Wort in seiner Verbindung mit den andern ihm nahe stehenden, als drittes wieder ein

Überblick über das Ganze verlangt wird, oder, um die Sache nach dem oben gebrauchten Bilde vom Maler auszuführen: es ist 1) darauf zu sehen, daß jeder einzelne Teil (= Wort) die ihm zukommende Zeichnung und Farbe hat, 2) zu fragen, ob diese Farbe in richtigem Verhältnisse steht zu den benachbarten, und 3) ob die Farbenstimmung, die Verteilung von Licht und Schatten im ganzen den richtigen und zugleich gefälligen Eindruck macht. Die dritte Aufgabe bei einem prosaischen Aufsatze weist demnach wieder in das Gebiet der Kunst, sie bezieht sich nicht mehr auf das bloß Zweckmäßige, sondern auf das Gefällige, das Schöne.

230. Das erste und einfachste Erfordernis des schriftlichen (wie mündlichen) Ausdrucks ist, daß er richtig, d. h. nicht sprachwidrig ist, daß also keine Fehler gegen die Grammatik darin vorkommen. So einfach diese Forderung zu sein scheint, so finden sich doch sogar bei viel gelesenen, zum Teil sonst nicht schlechten Schriftstellern geradezu falsche Formen, wie: trete näher! Du erschrickst mich, ein neues Ganze (st. Ganzes — es heißt nicht: ein alter Deutsche, sondern: Deutscher); ferner hört man vielfach: Er fäßt, statt: faßt (schwaches Zeitwort); mir däucht, mir dünkte, statt: mich dünkt, mich däuchte (vgl. denke, dachte); solche großen Männer, trotz der Einheit: solch großer Mann, also trotz der starken Form des Eigenschaftswortes (eigentlich: ein solcher, nämlich großer Mann — überhaupt wäre richtiger: ein so großer Mann); lieben Brüder (schon bei Luther), trotz der Einheit: lieber Bruder (starke

Form des Eigenschaftswortes); ferner auf syntaktischem Gebiete eine große Unsicherheit im Gebrauch der abhängigen Zeiten: er sagte, er hätte das gethan, st. habe; in Bedingungssätzen findet man noch: Wenn er kommen würde, oder: möchte, st. wenn er käme; du brauchst nicht (= hast nicht nötig) gehen, st. zu gehen; die Unsicherheit im Gebrauch von „wie“ und „als“, jenes nur bei Gleichheit der verbundenen Begriffe, dieses nur bei Verschiedenheit derselben richtig (so groß wie —, größer als —); Wortverbindungen, wie: nur mehr (= nicht mehr als) statt: nur noch; bislang, ganz unsinnig, statt: bisher oder: bis jetzt; ein selten guter Mensch — soll heißen: ein Mensch so gut wie selten einer; Satzverbindungen, wie: Die Aufregung war groß und bewegten sich Scharen von Menschen auf den Straßen (Zeitungsstil!) u. a. Außerdem giebt es aber auch gar manches, „worüber die Gelehrten nicht einig sind“ und verschiedene Ansichten verfochten werden, zum Teil mit um so mehr Eifer, je weniger wirkliches Wissen und Sachkenntnis vorhanden ist. Die sprachgeschichtliche Entwickelung in ihren früheren Stufen ist bei lebenden Sprachen dabei freilich nicht schlechthin maßgebend, denn solche Sprachen sind, eben weil sie noch leben, immer noch in der Entwickelung begriffen und bilden dabei manche Form, welche den früher sie leitenden Gesetzen widerspricht. Diese müßten aber eigentlich überall da den Ausschlag geben bei Festsetzung dessen, was sprachrichtig und was sprachwidrig ist, wo nicht etwa der Usus tyrannus, der

Sprachgebrauch, schon ganz entschieden das eigentlich Richtige verdrängt oder wenigstens gleiche Geltung mit diesem errungen hat. Dies ist z. B. geschehen mit den Formen: frägst, frug, statt der grammatisch richtigen: fragst, fragte (ich frage, du fragst, fragte, gefragt — ist genau ebenso ein schwaches Zeitwort, wie: ich sage, du sagst, sagte, gesagt, statt welcher Formen noch niemand spricht: du sägst, ich sug); dieses „frug“ findet sich nun aber schon bei Goethe und auch bei guten neueren Schriftstellern. Auch die falsche Beugung: guten Mutes, statt: gutes Mutes, hat sich schon längst eingebürgert u. a. Solche Schwankungen sind Erscheinungen, welche in jeder lebenden, also sich weiter, zum Guten oder Schlechten, entwickelnden Sprache vorkommen, zunächst infolge von Unkenntnis oder Nachlässigkeit der Sprechenden, dann durch die Macht des Beispiels, den Trieb der Nachahmung, durch den Mangel an Grundlagen zum Erkennen des Richtigen sich immer mehr verbreiten. Dazu kommen nun noch mancherlei absichtliche Fälschungen der Sprachrichtigkeit. Ihre Ursprungsstätte sind hauptsächlich die Amtsschreibstuben, in denen oft etwas darin gesucht zu werden scheint, statt des üblichen richtigen Ausdruckes einen neuen, auffallenderen zu wählen, um von der Sprache der gemeinen Menge im Gefühl der eigenen Würde sich zu unterscheiden. Dahin gehört außer vielem anderen Geschmacklosen und Widersinnigen z. B. das freilich schon ganz eingenistete: geboren zu Berlin st., wie es einfach und richtig heißen sollte: in Berlin. Hier ist noch viel Zopf, dessen stärkeres An-

wachsen vielleicht gar zu befürchten scheint, je mehr man solchen Schreibern die von ihnen als „imponierend" besonders geliebten Fremdwörter abgewöhnen will. Auch der „kaufmännische Stil" sucht etwas in solcher Sprachverzerrung: Sende Ihnen Ihr wertes Saldo.. mit Anwünschung alles göttlichen Segens zum neuen Jahre! Ihr Gefälliges mir dienen lassend, behalte mir weitere Dispositionen vor u. a. m. Wie vielfach endlich der „Zeitungsstil" an der deutschen Sprache sich versündigt, ist bekannt. Gegen diese inneren Feinde, welche an ihr, wie ein verderblicher Mauerschwamm am Gefüge eines Hauses, nagen und zehren, auf der Wacht zu stehen, dürfte nicht minder geboten sein als der Kampf gegen die Eindringlinge von außen, die Fremdwörter.

231. Zur Richtigkeit (und Schönheit) des Ausdruckes gehört auch die Reinheit desselben, das Vermeiden unnötiger Fremdwörter. Als nötige und nicht mehr zu beseitigende Fremdwörter sind diejenigen anzusehen, welche ihrer lautlichen Form nach ganz wie deutsche Wörter klingen, so daß sie nur, wer Kenntnis der Geschichte der Sprache hat, als Fremdwörter erkennt (Körper, Engel, Priester, Pferd, Fenster, Frucht, Markt, Stiefel, Laune und sehr viele andere). Nicht gänzlich zu entbehren sind ferner die Kunstausdrücke in Wissenschaft, Kunst, Gewerbe u. s. w. (Philosophie, Musik, Quadrat u. a.), Fremdwörter, welche der Dichter zu vermeiden bemüht sein wird, die wir aber in der Prosa uns gefallen lassen und gefallen lassen müssen, wenn nicht ein dasselbe bezeichnender und gleich kurzer Aus-

druck sich finden läßt. Der Dichter kann statt Musik: Tonkunst sagen, in Prosa würde es sich ganz wunderlich ausnehmen, wenn z. B. jede Musik, die gemacht wird, Tonkunst genannt würde oder wenn man gar von Tonkunststunden eines Anfängers, von Tonkunstmappe und dgl. reden wollte! Das sind also Fremdwörter, die für die Prosa wenigstens unentbehrlich sind, schon um der Kürze willen, zum Teil auch, um Ausländern, die sonst des Deutschen kundig sind, das Verständnis wissenschaftlicher Werke nicht zu erschweren. Außer ihnen giebt es noch eine Reihe von Fremdwörtern, welche der Deutsche brauchen muß, weil seine Sprache kein Wort für die Sache hat, weil eben diese Sache nicht in seinem Wesen liegt, wie: Courage, renommieren, kokett, Denunciant — obschon der Umstand, daß solche Wörter eine Art von Bürgerrecht im Deutschen sich erworben haben, darauf hinweist, daß auch die Sache sich eingedrängt hat. — Alle diese Fremdwörter, welche der Dichter, zumal in ernsten Gedichten, vermeidet, müssen bei Aufsätzen, welche Schüler zu ihrer Übung schreiben, soviel als irgend möglich vermieden werden; denn diese Aufsätze sollen außer Verständnis des Sachlichen und angemessener Urteilskraft ja auch ganz besonders des Übenden Beherrschung der deutschen Sprache, die Gewandtheit, in ihr sich auszudrücken, bekunden und auch vermehren. Kann er für ein Wort, wie z. B. physisch, moralisch, materiell, objektiv u. a., nicht ein gleich bezeichnendes deutsches finden, so mag er sich bemühen, den Ausdruck anders zu wenden, bis es ihm

gelingt, auch ohne Weitschweifigkeit die Sache mit deutschen Worten angemessen auszudrücken. — Die dritte Klasse von Fremdwörtern endlich besteht aus solchen, welche geradezu unnötig sind, aber eben bei minder gebildeten Leuten sehr beliebt sind seit jenen Tagen, wo mit französischer Sitte und Unsitte die französische Sprache in Deutschland hochgepriesen ward, wo ein Dichter (?) sich nicht scheute zu reimen: Reverirte Dame, Phönix meiner âme, Gebt mir Audienz! Eurer Gunst meriten machen zu falliten Meine patienz, und so weiter (u. a. auch noch: Ihr seid sehr capable, Ich bin peu valable In der Eloquenz)! (Brederlow, Vorlesungen über die Geschichte der deutschen Litteratur, Leipzig 1844, I. S. 271). Es ist ein erfreuliches Zeichen wieder erwachten und erstarkten Volksbewußtseins, daß auf Beseitigung jener Auswüchse hingearbeitet wird. Und mag auch zunächst vielleicht mancher Kopf (und Zopf) bedenklich geschüttelt werden, wenn statt des alten, lieben: Expropriation, Insinuationsdokument: Enteignung, Behändigungsschein, geschrieben werden soll, was ja weit weniger ehrwürdig, pomphaft und verblüffend klingt, so wird sich das mit der Zeit schon stets mehr geben. Man darf dabei auch nicht zu zaghaft sein. Wenn wir bis jetzt z. B. für: Schneider, Tischler u. a. keinen deutschen Ausdruck hätten und die genannten Worte einführen wollten, so würde wohlfeiler Witz fragen: Schneidet denn der Schneider bloß? macht der Tischler bloß Tische? Statt Pianoforte würde man heut wohl ein das Ding vollständig bezeichnendes Wort

verlangen, etwa — das früher ja schon gebildete: Schwachstarkschlagtonwerkzeug, und an der Bezeichnung: Flügel, viel auszusetzen haben. Die Zeit giebt auch solchen Neuschöpfungen das Bürgerrecht in der Sprache. Es sei hier noch hingewiesen auf einen Unfug in der Aussprache von Fremdwörtern. Daß in „Pension“ die erste Silbe nach französischer Art (nasal) ausgesprochen wird, statt buchstäblich, wie andre dem Lateinischen entnommene Worte (z. B. Sentenz u. a.), ist wohl kaum mehr auszurotten; in „Centimeter“ sollten wir aber die französische Aussprache des „Cent“ sich nicht eindrängen lassen. Wenn nun aber gar der englischen Aussprache zuliebe Beicykle st. Bicykle gesprochen, statt: Typhon — Taifun gesprochen und geschrieben wird, wie soll man das nennen?

232. Abgesehen davon, daß der Ausdruck im einzelnen nicht sprachwidrig sein, auch nicht zu sehr gegen die Reinheit der Sprache verstoßen soll, gehört hierher ferner die **Rechtschreibung**. In ihr gilt gleichfalls, und zwar unbeschränkt, der Grundsatz: Usus est tyrannus! Für unsere mittelalterlichen Dichter galt noch die Regel: Schreibe, wie du sprichst! (also: tac, tages = Tag, Tages u. a.), für uns ist sie schon lange zum großen Teil außer Geltung gekommen: Qual, Saal, kahl, Thal — sind vollständig reine Reime, und doch vier Schreibweisen! Eine Durchführung der allein den Klang der Worte berücksichtigenden (phonetischen) Schreibweise (etwa, um recht milde Beispiele anzuführen: Filosofi, Akzent, wie ja teilweise schon üblich) würde uns doch

allzu fremdartig vorkommen. Ebensowenig aber, wie — auch noch aus andern Gründen (mundartliche Verschiedenheiten der Aussprache u. a.) — eine lautgetreue Schreibung sich durchführen läßt, ebensowenig wäre dies der Fall mit einer solchen, welche durch die Rücksicht auf die geschichtliche Entwickelung der Sprache bestimmt würde. Wer kennt denn noch diese Entwickelung auch nur in ihren einfachsten Grundzügen? Diese Kenntnis wird ja in nicht langer Zeit wohl nur noch Eigentum der Fachgelehrten sein (zum großen Teil nicht ohne deren Verschulden, s. Victor Scheffels Vorrede zum Ekkehard, Anfang) und bei der großen Menge der „Gebildeten“ in demselben Ansehen stehen, wie die Beschäftigung mit dem Chinesischen — es wirft das ja nur selten Nutzen ab. Nach den Freiheitskriegen und schon während der geistigen und sittlichen Vorbereitung auf sie ward Erforschung und Streben nach Kenntnis der Muttersprache mit regem Eifer betrieben in der Überzeugung, daß eines Volkes Sprache ein köstliches Kleinod ist, welches man nicht bloß von seinen Vätern ererben, sondern durch eigene Bemühung sich erwerben müsse, um seines Besitzes sich erfreuen zu können, daß besonders das deutsche Volk, welches eine Sprache besitzt, deren Entwickelung sich anderthalb Jahrtausende zurück genau verfolgen läßt, aus dieser Sprache, aus der Vertiefung in sie stets neue Nahrung und Stärkung seines sittlichen Wesens, seiner vaterländischen Gesinnung schöpfen könne. Die Athener, deren Jugenderziehung man ja als eine „nationale“ preist, weil sie ihre Kin-

der — keine fremde Sprache lernen ließen, haben doch den Homer nicht in einer Übersetzung ins Attische ihren Schülern zu lesen gegeben, sondern in seiner eigenen Sprache, welche von der attischen Mundart sich noch weit mehr unterschied als das Mittelhochdeutsche vom Neuhochdeutschen. Wer da überhaupt meint, Dichterwerke (und das gilt nicht nur für ältere deutsche, sondern auch für griechische und lateinische) aus Übersetzungen kennen zu lernen, vergißt, daß ein Dichterwerk nicht bloß durch seinen Inhalt wirkt, sondern mehr noch durch die Form, welche von jeder, selbst der besten Übersetzung (und gerade von einer solchen oft am meisten!) nicht ungetrübt — sei es verschlechtert, sei es, damit sie sich „wie ein Original liest“, in aufgeputzter Gestalt — zur Anschauung, zu voller Wirkung gebracht werden kann. Wem es freilich nur um den Stoff zu thun ist, dem genügen Übersetzungen, vielleicht sogar eine Übersetzung von Fritz Reuters Hanne Nüte u. a. ins Neuhochdeutsche! Wenn nun bei so geringer Kenntnis von der Geschichte der deutschen Sprache eine Regelung der Rechtschreibung mit Rücksicht auf diese Geschichte sich ebensowenig durchführen läßt wie eine lautgetreue, so wäre auch bei solchem Unternehmen noch zu befürchten, daß die verschiedenen Meinungen der Gelehrten die Sache noch mehr verwirrten und auf mancher Absonderlichkeit bestünden (ich eße, die Esse: Nuße, Waßer; Ameiße u. a.), wie die Beispiele mehrerer nach sprachgeschichtlichen Grundsätzen entworfener Schreibweisen zeigen. Also da überhaupt kein durch-

greifender Grundsatz unsere Rechtschreibung regeln kann, bleibt nur der Usus tyrannus. Die neue Schulorthographie hat manchen Mißstand beseitigt; was noch zu thun ist und überhaupt gethan werden kann, um eine vollständig folgerichtige und leicht zu erlernende Rechtschreibung zu begründen, das wird wohl die Entwickelung der Zeit bringen. Daß z. B. Goethes und Schillers Schriften in einer fortentwickelten Rechtschreibung zuerst etwas befremdlich vorkommen würden, ist ja gewiß richtig, aber es würde das, falls die Änderung nicht zu stark und zu plötzlich eintritt, kaum in höherem Grade der Fall sein, als wenn wir jene Schriften jetzt noch mit vollständiger Beibehaltung ihrer ersten, in den späteren Ausgaben ja stets mehr abgeänderten Schreibweise (und in ihrer ursprünglichen Ausstattung) lesen sollten — was niemand mehr gern thut.

233. Endlich darf nun aber auch noch, wo es sich um Richtigkeit des sprachlichen, zumal des schriftlichen Ausdruckes handelt, die Zeichensetzung (Interpunktion) nicht unerwähnt bleiben. In Bezug hierauf ist ja der vernünftige Gedanke, daß ein Scheidezeichen nur da gesetzt werden soll, wo eine Scheidung der Gedanken eintritt, d. h. wo ein Satz aufhört oder anfängt, im ganzen durchgeführt mit der, um der Deutlichkeit willen zu billigenden, Ausdehnung, daß auch Satzteile, welche ihrem Sinne und Wesen nach nur Abkürzungen von Sätzen sind, durch Kommata getrennt werden (der Vater, die Mutter und das Kind; der Frühling, die angenehmste Jahreszeit, ist da; er that alles, um sein Ziel

zu erreichen u. a.; aber nicht: Nach Sonnenuntergang, gingen wir nach Hause — wie das manchmal vorkommt). Bekannt ist ja, daß der Punkt nach einem vollständig ausgeführten Satze steht, das Komma einen Satz von einem andern trennt, mit dem er in einem gewissen Gedanken-Zusammenhange steht; ferner, daß, wo zwar dies der Fall, die beiden Sätze aber durch Erweiterungen, besonders durch (wiederum durch Kommata getrennte) Zwischen- und Nebensätze, einen größeren Umfang erreicht haben, statt des Komma ein Semikolon (Strichpunkt) gesetzt wird. Der Gebrauch des Doppelpunktes vor selbständiger Rede und Frage, auch vor Sätzen, welche den Inhalt des vorangegangenen in seine Teile zerlegen, ferner auch wohl zu verwenden zur Bezeichnung der Grenze zwischen einem durch viele Erweiterungen sehr umfangreich gewordenen Vordersatze und einem eben solchen Nachsatze, — des Fragezeichens nach selbständiger (direkter) Frage, des Gedankenstriches, Ausrufungszeichens, der Anführungsstriche findet sich leichter. — In Bezug auf die schriftliche („graphische“) Darstellung dieser Zeichen sei hier nur noch bemerkt, daß die für Punkt und Komma üblichen Zeichen ganz sachgemäß sind: das Zeichen des Punktes erfordert beim Schreiben ein Einstechen der Feder (daher der Name), also mehr Zeit als das rasch im Flusse desselben, nicht durch ein Innehalten, sondern durch einen flüchtigen Strich von der Linie abwärts zu bildende Komma. Dagegen ist das Zeichen für das Semikolon (;) ganz unpassend gewählt: es soll ausdrücken, daß hier eine Pause

eintritt, welche kürzer ist als die durch Punkt, länger als die durch Komma bezeichnete — und doch braucht der Schreibende zu diesem einen Zeichen, dem Semikolon, so viel Zeit als zu den beiden andern. Zweckentsprechender ist das griechische (Semi=)Kolon (·), ein Punkt über der Schriftlinie, bei dem nach dem letzten Zuge des vor ihm stehenden Wortes die Hand nicht wieder erst zur Linie herab muß, also der Übergang zum nächsten Buchstaben, zumal dieser mit wenigen Ausnahmen über der Schriftlinie beginnt, rascher sich vollzieht (z. B. ἦν· ὁ δέ-). Richtig gewählt ist die (graphische) Form des Fragezeichens, den gewundenen Ton selbständiger fragender Rede versinnbildlichend (der Spanier setzt, um diese von vornherein als solche anzukündigen, auch vor sie ein — umgekehrtes — Fragezeichen, z. B. ¿como?). Passend ist auch die Form des Ausrufungszeichens, wo der über den Punkt gleichsam als Accent gesetzte Strich Verstärkung des Tones anzeigt (im Spanischen gleichfalls doppelt, z. B. ¡hola!); desgleichen der Gedankenstrich, welcher eine Hemmung des Lesens bewirken soll, sei es, daß er, am Ende eines Abschnittes nach einem Punkte stehend, uns veranlassen will, hier etwas innezuhalten, um das Gelesene zu überdenken, sei es, daß er, in der Mitte eines Satzes angebracht, die Erwartung spannen will, was besonders auch zur Erhöhung komischer Wirkung benutzt werden kann (Parturiunt montes, nascetur — ridiculus mus; Mit Schild und Speer voll feurigen Muts, so zogen wir aus auf unseren Posten und —

schliesen); auch kann er die Stelle der Klammerzeichen () vertreten. Die Anführungszeichen sollen andeuten, daß die von ihnen eingeschlossenen Worte nicht Worte des Schreibenden sind, oder auch, ein einzelnes Wort einschließend, daß der Schreibende dasselbe nicht als das seinige angesehen wissen will; bisweilen sind sie wie Handschuhe, die man anzieht, um ein Wort, eben weil man es nicht als das seinige anerkennt, nicht unmittelbar anfassen zu müssen. — Eine richtige Zeichensetzung erleichtert den Überblick, die Auffassung bei Geschriebenem und Gedrucktem, Vernachlässigung derselben zeigt oft Unklarheit oder Leichtfertigkeit.

234. Wenn in dem eben Gesagten die Richtigkeit des Ausdrucks an sich betrachtet ward, so handelt es sich nun ferner um die richtige Wahl jedes Wortes sowohl an sich als auch in seiner Beziehung zu den mit ihm in sprachlicher Verbindung stehenden, um die Verknüpfung der Worte zu Sätzen, es handelt sich um die Angemessenheit des Ausdrucks, wodurch dieser eben erst völlig klar wird. Ein Ausdruck an sich kann ganz richtig und verständlich sein, aber er paßt nicht genau in den Zusammenhang, er bezeichnet das, was er bezeichnen soll, nicht scharf genug. Hier ist einmal bei sinnverwandten Wörtern darauf zu sehen, daß immer das gerade an der betreffenden Stelle am meisten passende gewählt wird, dann darauf, daß für jedes Subjekt das gerade an der betreffenden Stelle angemessenste Prädikat gefunden wird, auch mit Berücksichtigung des in dieser Beziehung im Sprachgebrauch Üb-

lichen, dessen, was man „Phraseologie“ nennen könnte (man sagt z. B. Maßregeln ergreifen, einen Weg einschlagen, Schritte thun, aber nicht: Maßregeln einschlagen, Schritte ergreifen — oder gar: das Postfach einschlagen!). Hierin zeigt sich des Schreibenden Gewandtheit im Gebrauche der Sprache, sie wird durch den Gebrauch erworben, durch richtige und genaue Auffassung der Sache erleichtert. Übungen im Übersetzen aus den alten Sprachen und in sie sind das förderlichste Hilfsmittel dazu, ebenso Gewöhnung an scharfe Unterscheidung scheinbar dasselbe bezeichnender Wörter in jenen Sprachen; es ist das keine „philologische Wortklauberei“, sondern eine Übung des Geistes, in dem anscheinend Gleichen das Verschiedene herauszufinden, eine Übung, welche an der edelsten und feinsten Schöpfung von Natur und menschlichem Geiste, der Sprache, vollzogen, auf allen Gebieten wissenschaftlichen Strebens, sowie beim Handeln im „praktischen“ Leben die besten Früchte zeigen wird und immer gezeigt hat.

235. Ist nun der Ausdruck in jedem einzelnen Worte und in jeder Verbindung zu Sätzen oder Satzteilen richtig, so hat der Prosaist seine Aufgabe erfüllt. Aber noch fehlt seinem Werke etwas, was ihm erst wahre Vollkommenheit geben kann. Es tritt nämlich auch bei dieser dritten Thätigkeit des Schreibenden, dem Ausdruck, noch eine Aufgabe hinzu, welche wiederum, wie bei den beiden andern Thätigkeiten (Stoffauffindung und Darstellung), schon mehr künstlerischer Art ist. Handelt es sich bei der Auffindung des Stoffes zuletzt

darum, daß der Aufsatz nach seinem Inhalte an Gedanken und Thatsachen ein abgeschlossenes Ganzes bilde, bei der Anordnung des Stoffes darum, daß derselbe in übersichtlicher und gleichfalls ein wohlgegliedertes Ganzes herstellender Anordnung dem Leser vorgeführt werde: so ist beim Ausdruck die dritte Aufgabe, darauf zu sehen, daß derselbe auch den richtigen Eindruck macht, d. h. daß der Leser nicht bloß versteht, was ihm gesagt wird, sondern daß der sprachliche Ausdruck ein gefälliger, d. h. auch sein Gemüt ansprechender, seine Einbildungskraft anregender ist. Das ist also schon eine Aufgabe für ein gewisses künstlerisches Schaffen: das Wahre soll mit einigen Reizen des Schönen geschmückt und durch sie anschaulicher und angenehmer gemacht werden. Schon bei dem vorher besprochenen Streben nach Angemessenheit und Klarheit bei der Wahl des Ausdrucks war etwas Ähnliches zu beobachten. Wenn ich z. B. über Cäsar schreibe und nun jedesmal, wenn von ihm die Rede ist, ihn eben nur Cäsar nenne, so wird das ja richtig, verständlich und klar sein, aber doch nicht gewandt, nicht gefällig, nicht schön. Es wird eine Abwechselung in der Bezeichnung nötig sein, so daß ich statt des Namens des Mannes einen andern, eine gerade an dieser Stelle für ihn bezeichnende Eigenschaft hervorhebenden Ausdruck setze, z. B. der erfahrene Feldherr, der kühne Feldherr, der klug berechnende Staatsmann u. dgl. Dadurch wird der sonst sich fühlbar machenden Eintönigkeit entgegengearbeitet. Dies geschieht ferner überhaupt auch noch durch angemessene

Beiwörter, besonders solche, welche nicht bloß dem Verstande genugthun, sondern auch die Einbildungskraft anregen. Auch durch Vergleichungen und Bilder (nur müssen diese genau durchgeführt sein!) wird die Prosa größere Frische und Lebendigkeit annehmen und bei ihrem Leser erhalten, ebenso durch Anführung von Dichterstellen. Alles dieses wirkt zur Anmut, zur Schönheit prosaischer Darstellung, eben weil es den Verstand eine Zeit lang von seiner Thätigkeit ablöst, ihm einige Erholung gönnt und dafür eine Saite der Phantasie, des Gemütes anschlägt. Zur Erreichung dieses Zweckes wird man also z. B. bei Erzählung eines Vorganges, bei einer Beschreibung, wenn beide eben nicht ausschließlich der Belehrung in knappster Form dienen sollen (wie in einem Schulbuche für Geschichte oder Naturkunde), nicht mit der bloßen Aufzählung der Thatsachen, der einzelnen Teile des Gegenstandes sich begnügen, sondern dem Verstande auch manchmal eine Ruhepause gönnen durch Einfügung von Stellen, welche zur Phantasie, zum Gemüte sprechen. Dadurch wird ja Erzählung und Beschreibung zur Schilderung (202), das Lehrhafte lebendiger, frischer, gefälliger, eindrucksvoller. Nehmen wir hierfür ein Beispiel. Wenn jemand den Inhalt des ersten Teiles von Seumes Gedichte: Der Wilde, in Prosa so erzählte: „Ein Hurone ward auf dem Heimwege von Quebek, wo er seine Jagdbeute verkauft hatte, von einem heftigen Gewitter überfallen, sodaß er sich genötigt sah, in dem nächsten Hause eine Zuflucht zu

suchen", — so wäre das ganz richtig, auch ganz verständlich, aber die Erzählung macht keinen rechten Eindruck. Fügen wir — wie der Dichter — da, wo des Gewitters Erwähnung geschieht, eine etwas ausführlichere Schilderung ein (etwa: Schwarze Wolken umzogen den Himmel, Blitz auf Blitz fuhr flammend nieder, schrecklich hallte das Rollen des Donners in den Bergen, der Regen floß in Strömen herab), so wird dadurch nicht nur die Erzählung belebt vermöge der Anregung der Phantasie, der Erweckung unserer Teilnahme, unseres Mitgefühls mit dem von solchem Unwetter betroffenen Manne, sondern es wird uns auch begreiflicher gemacht, weshalb er, den wir uns doch als abgehärteten Naturmenschen vorstellen, ein schützendes Obdach sucht; zugleich wird durch die längere Schilderung die Zeit ausgefüllt, sodaß wir nicht, wie bei der oben gegebenen Fassung der Erzählung, auf den Gedanken kommen, als habe er sofort beim Ausbruche des Gewitters sich vor demselben gefürchtet und geflüchtet. So fördert die Anregung der Phantasie auch eindringenderes Verständnis. Alle diese Kunstmittel, durch welche der Prosaiker seinem Werke gleichsam, um es mit dem Ausdrucke der Malerei zu bezeichnen, „Lichter aufsetzt", das Wahre in schöner Form vorzuführen sucht, erhöhen den Eindruck, den Reiz seines Werkes. — Zu demselben Zwecke ist aber außerdem etwas anderes dienlich, was wieder an die dritte Thätigkeit bei der Darstellung erinnert. Es muß der Aufsatz auch in seinem sprachlichen Ausdruck eine klare, übersichtliche,

Eintönigkeit vermeidende Gliederung in der Satzbildung zeigen. Zu lange, schleppende Sätze mit vielen eingeschalteten Zwischen- und Nebensätzen erschweren das Verständnis, machen das Lesen, das Anhören unangenehm. Eine bloße Aneinanderreihung von ganz kurzen Sätzen — manchmal, bei passender Gelegenheit, nicht ohne Wirkung — würde, durch einen ganzen Aufsatz hindurchgehend, gleichfalls keinen guten Eindruck machen. Also eine Abwechselung längerer mit kürzeren Satzgebilden ist erforderlich. Die kürzeren Sätze, als leichter überschaubar und leichter faßlich, gewähren zugleich eine gewisse Ruhe und Erholung, nach welcher der Leser dann auch an die längeren nicht ungern geht. — Alle diese Kunstmittel wird ja nun ganz besonders diejenige Gattung der Prosa anwenden, welche der beabsichtigten Wirkung nach der Poesie am nächsten steht, die Beredsamkeit. Ein Vortrag über irgend welchen Gegenstand, welcher bloß für den Verstand verfaßt ist, wird noch lange nicht zur Rede dadurch, daß er in Einleitung und Schluß die Form einer solchen hat, daß er ab und zu „Lichter aufsetzt", er bleibt trotzdem ein Vortrag oder (in vielen Fällen) eine Vorlesung. Man hat besonders für die Beredsamkeit noch eine ganze Menge von Mittelchen herausgefunden und gelehrt, zumal die s. g. Redefiguren, mit deren oft wunderlichen Namen das Gedächtnis manchmal gequält wurde. Epanalepsis, Aposiopesis, Synekdoche und wie die Namen weiter lauten (Namen, welche ja, wie das scholastische: barbara, celarent u. s. w., mit manchen an-

dern in wissenschaftlichen Aufsätzen, ja sogar in Schulbüchern sich spreizenden Wortgebilden auch absterben werden), — wer diese Namen und ihre Bedeutung erst erlernen soll, dem wird dadurch für Aufsätze in seiner Muttersprache wenigstens nicht viel geholfen sein. Ist er der Sache und der Sprache hinreichend mächtig und hat er für jene ein Herz, so wird er solche Kunstmittel — auch ohne jene Namen — schon selbst finden. Daß der Redner — und als solcher gilt der Hauptsache nach nur der, welcher nicht eine wohl auswendig gelernte Rede vorträgt oder gar abliest, sondern der, welcher nach vorangegangener Denkarbeit an dem Gegenstande, gehoben durch seine Teilnahme für denselben, in freier Rede ihn behandelt, — daß ein solcher Redner nicht immer „wie ein Buch" spricht, daß er manchmal, von der während der Rede ja immer noch fortgehenden Gedankenarbeit in Anspruch genommen, den Faden seiner Satzverbindung zerreißt, „aus der Konstruktion fällt", das ist kein Fehler, wie es ein solcher bei dem bloß zum Lesen bestimmten Aufsatze wäre, es verleiht vielmehr der freien Rede oft größere Frische, Lebendigkeit, Unmittelbarkeit. Wenn Demosthenes seine Reden wirklich „bei der Lampe" sorgfältig ausgearbeitet hat und doch derartige Erscheinungen vielfach bei ihm sich finden, so wäre das ein Beweis dafür, daß er solche Ungleichmäßigkeiten, solche Abweichungen von streng logisch und grammatisch stilisierter Rede absichtlich als wirksam gesucht hat. Daß ähnliches auch bei Plato sich öfter findet, giebt eben

seinen Dialogen, seiner Verteidigungsrede des Sokrates die Farbe der Lebendigkeit, natürlicher Frische. Wie sehr sticht davon die gekünstelte Rhetorik eines Isokrates u. a. ab!

236. Es könnte hier nun noch geredet werden von verschiedenen Stilgattungen der Prosa, dem einfachen, gehobenen, erhabenen u. s. w. Ausdruck, aber das ist überflüssig, insofern es sich nicht aus dem bisher Gesagten schon von selbst ergiebt. Die Stilgattung selbst wird bestimmt durch den Gegenstand, über welchen —, durch den Leserkreis, für welchen —, durch den Zweck, zu welchem man schreibt oder redet. Innerhalb dieser Grenzen hängt sie aber noch ganz wesentlich ab von der geistigen und sittlichen Eigentümlichkeit des Schreibenden. Buffons Wort, daß der Stil der Mensch ist, hat seine Berechtigung, und so ist der Stil eines jeden Menschen ein verschiedener, insofern der Mensch es überhaupt zu einem Stil gebracht hat, seine Darstellungsweise also irgendwelche beachtenswerte Eigentümlichkeit bietet. Die behaglich gemütliche Breite der geschichtlichen Erzählung bei Herodot und Livius, die einfache, bescheidene und doch so gefällige, hin und wieder von feinem Humor durchwehte Schreibweise Xenophons in der Anabasis, die gleichfalls durch echten Humor verschönte, klare und, selbst wo es sich um gründliche philosophische Erörterung handelt, gefällige Sprache Platos, die kernige, in ihrer strengen logischen Geschlossenheit durch die Macht und Schärfe ihres oft scheinbar nachlässigen Ausdrucks fesselnde Beredsamkeit

des Demosthenes, Ciceros in wohllautender Fülle und Rundung dahingehende kunstvolle Rede, der spröde, zum Teil knorrige, gleichsam mit der Sprache noch ringende, ihr den kürzesten Ausdruck für seinen Gedankenreichtum abzwingende Stil des Thucydides, — der diesem ähnliche des Tacitus, bei beiden gefärbt durch eine gewisse trübe Betrachtung der Dinge, die gekünstelte, glatte, oft widerwärtig phrasenhafte, schwülstige Sprache späterer Redekünstler und Deklamatoren — wie verschieden sind sie alle, wie kommt überall des Schriftstellers Eigentümlichkeit, sein sittliches Wesen, seine Weltauffassung zum Ausdruck! Für uns Deutsche gilt ja nach Luthers kräftiger, oft derber, aber immer als Sprache eines warmen, edlen, starken Herzens anheimelnder Prosa die Lessings und Goethes für mustergültig, beide genügen im vollsten Maße den Forderungen einer sowohl klaren als gefälligen Darstellung, jener mehr in Bezug auf Klarheit, Schärfe, „Schneidigkeit", dieser in gefälliger, liebenswürdiger Anmut. Lessings Prosa zu lesen, ist eine Freude, ein Genuß für den Verstand, sie läutert, stärkt, erfrischt, befeuert ihn, sie läßt ihn ja (besonders im Laokoon) die ganze Gedankenreihe, wie sie in des Verfassers Geiste, von einem bestimmten Anlasse ausgehend, sich gebildet hat, mitmachen, sodaß ihm dann das Ergebnis derselben fast als seines eigenen Denkens Ergebnis erscheint, dadurch wird sie selbst da, wo sie ganz ernste, ja scheinbar trockene Gegenstände behandelt, ansprechend, gefällig; Goethes Prosa nimmt das Gemüt gefangen, einschmei-

chelnd, beruhigend, stärkend. Lessing ist der eigentliche Begründer unseres modernen Deutsch, mag auch seine Sprache noch ab und zu Veraltetes zeigen; der Klarheit, Kraft und Würde hat Goethe reizende Anmut hinzugefügt. Solche Klarheit und Schärfe des Denkens und der Anschauung, solche Beherrschung des Wortes als eines stets bereiten, gewandten, schmiegsamen Dieners des Geistes finden wir wenigstens in dieser Vollkommenheit bei andern nicht, so Vortreffliches sie auch sonst als Prosaiker geleistet haben. Bei Schiller und Herder ergreift uns gewiß das in ihrer Sprache sich ausdrückende kräftige sittliche Pathos; aber in ihren wissenschaftlichen Abhandlungen scheint die Fülle der Gedanken, zum Teil unter dem Einflusse der Phantasie, bisweilen noch mit der Sprache zu ringen, diese nicht zu allseitig klarem, durchsichtigem, gefälligem Ausdrucke gelangen zu lassen. Wielands breite, geschwätzige, durch ihr Streben, geistreich, witzig zu sein, nicht selten zum Platten, manchmal zum Unreinen verleitete Prosa ist für uns nicht mehr gut genießbar, ebensowenig Jean Pauls blumenreicher, weichlicher Stil, der mit seiner überwuchernden Fülle von Bildern die Sache unter dem, zum Teil absonderlichen, Beiwerk ersticken läßt, das Lesen erschwert, den Lesenden gleichsam betäubt. Aber auch von ihnen, wie ferner von den beiden v. Humboldt, andrer nicht zu gedenken, hat die deutsche Prosa gelernt, von Lessing und Goethe, ihren Meistern und Mustern, kann sie für alle Zeiten lernen.

237. Die in vorstehendem (von 208 ab) gegebenen Darlegungen und Andeutungen über das, was bei der Anfertigung eines prosaischen Schriftstückes zu beobachten ist, lassen sich nunmehr in Kürze in folgende Fragen zusammenfassen, welchen der Verfasser bei seiner Thätigkeit gerecht zu werden bemüht sein muß:

A. Auffindung des Stoffes (inventio)
  1. im einzelnen:
    a) ist jeder Gedanke richtig?
      α) logisch, β) historisch?
    b) gehört er in das Thema?
  2. im ganzen: ist das Thema erschöpft?

B. Darstellung (dispositio)
  1. im einzelnen:
    a) steht jeder Gedanke an der richtigen Stelle?
    b) ist er mit den andern richtig verbunden?
  2. im ganzen: ist die Gliederung des Ganzen eine zweckmäßige? (Einleitung. Schluß);

C. Ausdruck (elocutio)
  1. im einzelnen:
    a) ist der Ausdruck richtig? (Schreibung, Scheidezeichen)
    b) ist er klar?
  2. im ganzen: ist er gefällig?

238. Den unter 1 bei A, B, C aufgestellten Forderungen muß jeder prosaische Aufsatz, der irgend etwas taugen soll, hinlänglich entsprechen, der Forderung bei A 2 genügt er bei erlangter Reife des Denkens und

völliger Beherrschung des Stoffes, vorausgesetzt auch, daß die nötige Zeit, hierzu zu gelangen, vorhanden gewesen; den bei B und C unter 2 gemachten Ansprüchen kann nur hinreichend ausgebildeter Sinn für Ebenmaß und Schönheit der Darstellung und des Ausdrucks gerecht werden.

239. Ist nun ein Aufsatz mit Berücksichtigung dieser Grundsätze, soweit sie der Entwickelungsstufe des Schreibenden zuzumuten ist, zu Papiere gebracht, so empfiehlt es sich dringend, denselben noch einer allgemeinen Musterung dadurch zu unterwerfen, daß man sich das Geschriebene bedächtig vorliest, laut (damit besonders einzelne Härten und Mißklänge im Ausdruck zum Bewußtsein kommen) und so, daß man dabei wiederum — was freilich nicht leicht und nicht Sache jedes Anfängers ist (211) — in die Seele eines Zuhörers von entsprechendem Bildungsgrade, am besten (und das gilt besonders auch für die freie Rede) in die einer gleichsam den ganzen Leser- (Zuhörer-) Kreis vertretenden bekannten Person sich versetzt und von deren Standpunkte aus überall beim Lesen (Reden) sich fragt, ob sie das Gesagte völlig verstehen, ob sie es so auffassen könne und werde, wie es der Schreibende (Redner) wünscht — und endlich, ob das ganze Werk auf sie den beabsichtigten Eindruck in gefälliger Weise machen könne. Nach diesen drei Rücksichten werden wir aber auch unsererseits als Leser oder Hörer eine prosaische Leistung, welcher Art sie auch sein mag, zu beurteilen haben.

240. Zum Schluß kann noch die Frage aufgeworfen werden: Wie soll man lesen? Ein Dichterwerk muß unmittelbar wirken, d. h. sein Ideengehalt muß durch die Form, die dichterische Darstellung in unsere Seele übergeführt werden ohne Vermittelung durch die Arbeit des denkenden Verstandes (58). Selbst gedankenschwere Dichtungen (Oden u. ä.) werden auf den überhaupt für sie reifen Leser zunächst so ihren Eindruck machen müssen. Es soll aber nach dem Lesen die durch dasselbe angeregte Stimmung in unserer Seele fortdauern, unsere Einbildungskraft und durch sie auch unser Denken beschäftigen. Denn nur so vollzieht sich die Wirkung echter Dichtung (17. 153). Wie diese sollen auch die in Prosaform auftretenden Dichtungen, wie Roman, Novelle, desgleichen die Satire in Prosa, wirken und sie thun dies auch, insofern sie eben vollwertige Dichterwerke sind. Dasselbe gilt von den der Poesie nahe stehenden Arten der Prosa, der Schilderung, dem Briefe, der Rede. Die eigentlich wissenschaftliche Prosa hingegen, trete sie nun als Erzählung auf, wie in Geschichtswerken, oder als Beschreibung, wie z. B. in geographischen und naturwissenschaftlichen Werken, oder sei sie Darlegung von Gedanken über wissenschaftliche und sittliche Gegenstände, wirkt, eben weil sie Prosa ist (und soweit sie solche bleibt), zunächst nur auf den Verstand. Mit diesem will sie erfaßt sein. Das ist eine Arbeit, während die von der Kunst, der Dichtkunst, uns vorgeführten Bilder, unbeschadet des hohen sittlichen Wertes vieler, doch nur ein „Spiel" sind in dem früher

(162) erörterten Sinne. Diese Arbeit muß auch, eben als Arbeit, ernst genommen werden. Was wir nicht gleich an sich oder in seinem Zusammenhange mit dem Ganzen erfassen, das müssen wir mehrmals lesen, überdenken, zusammenfassen (24), bis wir des Schriftstellers Meinung genau kennen, in den Hauptsachen den Inhalt seines Werkes wiederzugeben vermögen, auch, wenn der Arbeit Mühe nicht verloren sein soll, in unserem Gedächtnis zurückbehalten. Bei längeren und zusammengesetzteren Abhandlungen wird es sich empfehlen, dem Gedankengange derselben mit der Feder in der Hand, kurze Auszüge machend, zu folgen; daran knüpft sich dann als vorzügliche Geistesübung der Versuch, diese Auszüge immer kürzer zusammenzuziehen, bis man imstande ist, den Inhalt des ganzen Werkes in allen seinen wesentlichen Teilen in geordneter Reihe mit kurzen Stichworten wiederzugeben. Dies ist zugleich eine Vorbereitung darauf, daß man aus Vorträgen, wenn man auch nicht nachschreiben kann, doch das Wesentlichste auffaßt und kurz zusammengedrängt zu seinem Eigentume macht. So kann man lernen durch Lesen und Hören.

Namen- und Sachverzeichnis.

Die beigesetzten Ziffern geben die Seitenzahl an.
(Die im Text selbst stehenden, eingeklammerten Ziffern verweisen auf die am Rande bezifferten Abschnitte.)

